This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

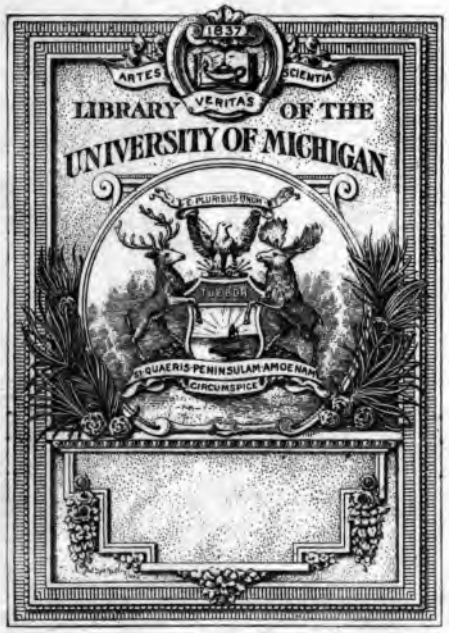
+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

A 798,424


1837
ARTES
SCIENTIA
VERITAS
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
E PLURIBUS UNUM
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE

PR
287
.N4

Mißachtete Shakespeare-Dramen

Neue Shakespeare-Bühne
Herausgeber: Erich Paetel

III.

Mißachtete Shakespeare-Dramen

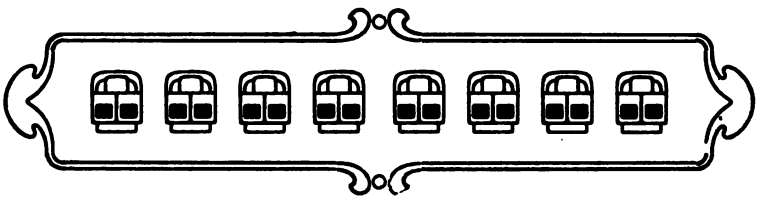
Eine literarhistorisch-kritische Untersuchung

von

Alfred Neubner

Der Forschung größter Feind heißt Vorurteil.
Cuiusvis hominis est errare; nullius, nisi insipientis, in errore perseverare.

Berlin 1907
Verlag Otto Elsner



Vorwort.

Schon auf dem Gymnaſium ſchwärmte ich mit jener jugendlichen Begeiſterung, die für die Poeſie und namentlich für die dramatiſche Dichtkunſt ſo leicht empfänglich iſt, für Shakeſpeare, und als ich ſpäter als Student bei dem trefflichen Literarhiſtoriker Adolf Stern ein Kolleg über dieſen großen Dichter gehört hatte, erhielt meine Leidenſchaft neue Nahrung und wurde zugleich in reifere Bahnen gelenkt. Zu dem Enthuſiasmus geſellte ſich ein eifriges Studium des Lebens und der Werke Shakeſpeares, und hierbei fielen mir ſehr bald die zahlreichen Widerſprüche der einzelnen Forſcher in ihren Anſichten über die zweifelhaften Shakeſpeare-Dramen auf: der eine Kritiker verwirft alle dieſe Stücke als untergeſchoben, ein zweiter läßt von ihnen einen Teil als echt gelten, und ein dritter ſieht wiederum ganz andere dieſer Schauſpiele als authentiſch an.

Ich beſchloß, mir in dieſem Wirrwarr der einander widerſtrebenden Meinungen Klarheit zu verſchaffen. Ich ging von der feſten Überzeugung aus, daß Shakeſpeare nur jene ſechsunddreißig Dramen geſchrieben habe, die heutzutage jede Geſamtausgabe dieſes Dichters enthält. Wie konnte ich jetzt einwandsfrei dartun, daß die zweifelhaften Stücke dieſem nur untergeſchoben ſind, damit in Zukunft niemand wieder darauf

233123

verfallen könne, das eine oder andere dieſer Schauſpiele Shakeſpeare zuzuſprechen? Daß ich nicht mit philologiſchen und äſthetiſchen Argumenten mein geſtecktes Ziel erreichen würde, das lehrte mich von vornherein das Chaos der herrſchenden Meinungen, welches ja gerade durch derartige Betrachtungen entſtanden war, ſowie auch gewiſſe einfache logiſche Überlegungen, welche ich in meiner Abhandlung ausführlich dargelegt habe. Ich ſagte mir, daß ich meinen Beweis lediglich auf hiſtoriſcher Baſis unter Ausſchaltung aller anfechtbaren Schlußfolgerungen aus Sprache, Versbau, Konſtruktion der Handlung, Charakteriſierung der Perſonen uſw. liefern dürfe. Ich prüfte nun die vorhandenen geſchichtlichen Zeugniſſe und Traditionen, die ſich auf die fraglichen Stücke beziehen, wobei mir — wie ich hier dankbar anerkenne — bei der erſten Skizzierung meines Beweiſes die überſichtliche Zuſammenſtellung von R. Sachs im 27. Jahrbuche (1892) der Deutſchen Shakeſpeare-Geſellſchaft viele Mühe erſparte. Als ich dann das bereits hier zuſammengetragene Material durch weitere Forſchungen vervollſtändigt hatte, war das Reſultat meiner literarhiſtoriſch-kritiſchen Unterſuchungen ein ganz anderes als dasjenige, das ich erwartet und zu beweiſen beabſichtigt hatte. Manches meiner Vorurteile und manche Hypotheſe, die ich in Übereinſtimmung mit dem gegenwärtigen Stand der Shakeſpeare-Forſchung urſprünglich als richtig und unumſtößlich angeſehen hatte, war im Laufe meiner Studien durch die Wucht der Tatſachen zerſtört worden, und ich erkannte ſchließlich, daß Shakeſpeare mehr als nur ſechsunddreißig Stücke geſchrieben hat, nämlich achtundvierzig, von denen jedoch ein Teil uns verloren gegangen iſt. Und als ich dieſe Zahl ſeiner Dramen bereits gefunden hatte, bemerkte ich nachträglich, daß dieſelbe mit einem gewichtigen hiſtoriſchen Zeugnis, in welchem ausdrücklich dieſelbe Zahl von Schauſpielen als das poetiſche Vermächtnis des großen Briten beurkundet wird, in vollem Ein-

klang steht! Diese höchst bedeutungsvolle Notiz habe ich zwar nicht erst entdeckt; doch ist sie früher niemals gehörig gewürdigt worden. Meist wird sie von den Biographen unseres Dichters einfach ignoriert, da dieselbe ja ihren Ansichten widerspricht, und sie daher nicht wissen, was sie mit ihr anfangen sollen; oder sie wird in anzweifelnder Weise als eine irrtümliche Angabe nur nebenbei angeführt, ohne irgend welchen Wert auf sie zu legen, so daß auch ich sie anfänglich als bedeutungslos angesehen und daher außer acht gelassen hatte.

Nachdem ich jetzt zehn Jahre lang den Stoff nach allen Richtungen hin erwogen und wiederholt geprüft habe, nachdem ich viermal meine Arbeit umgeschrieben und nach Auffindung neuer Zeugnisse und Umstände, die für meine Resultate sprechen, erweitert habe, so daß sie von einem ursprünglichen Umfange von etwa nur vierzig Seiten zu vorliegendem Buche angewachsen ist, zögere ich jetzt nicht länger, meine Ergebnisse zu veröffentlichen. Dieselben sind so wohlbegründet, daß für einen klar denkenden Menschen kein Zweifel an deren Richtigkeit mehr bestehen kann. Ich weiß aber, daß trotzdem sich Kritiker finden werden, die mich bekämpfen werden, namentlich ältere Herren, die sich während eines langen Lebens so innig mit gewissen Vorurteilen und Hypothesen befreundet haben, daß diese einen wichtigen Bestandteil ihres Denkens bilden, von welchem sie sich nur schwer und manchmal überhaupt nicht mehr befreien können. Doch hat sich wohl noch niemals in einer Wissenschaft eine neue Meinung ohne jede anfängliche Bestreitung eingebürgert; und überdies gilt auch heute noch das alte Wort Heraklits: „*Πόλεμος πατὴρ πάντων!*“, so daß eine Polemik auch für die Shakespeare-Forschung nur fruchtbringend sein würde. —

Ich kann nicht umhin, an dieser Stelle noch Erich Paetel meinen herzlichsten Dank dafür auszusprechen, daß er meinen Untersuchungen so große ideelle, wie auch zu Opfern bereite

Anteilnahme entgegengebracht hat und meine Abhandlung, ſowie meine Überſetzung des „Trauerſpiels in Yorkſhire“ in ſo vornehmer Ausſtattung an Druck und Papier herausgibt. Ich erlaube mir daher, ihm das vorliegende Buch als ein kleines Zeichen meiner Dankbarkeit ergebenſt zu widmen.

Berlin, im Auguſt 1906.

Alfred Neubner.

Inhalts-Übersicht.

Seite

Vorwort . . . . . I—IV

Allgemeine Vorbetrachtungen . . . . . 1—25

Die Methode unſerer Unterſuchung: S. 1—3. Die Unlogik des Schluſſes, daß die Unreife eines Stückes wider Shakeſpeares Autorſchaft zeugt: S. 3—5. Shakeſpeares Popularität um 1592: S. 5—7. Die Fabel von Shakeſpeares Anfängen als Bearbeiter fremder Dramen: S. 7—8. Der geringe literariſche Wert der Dramen in damaligen Zeiten: S. 8. Die angebliche Buchhändlerſpekulation mit Shakeſpeares Namen: S. 9—11. „Die Klage einer Liebenden“, „Der Phönix und die Turteltaube“ und „Der verliebte Pilger“ beweiſen nicht, daß die Buchhändler fälſchlicherweiſe mit Shakeſpeares Namen ſpekulieren durften: S. 11—15. Shakeſpeare duldete keinen Mißbrauch ſeines Namens: S. 15—16. Über literarhiſtoriſche Hypotheſen: S. 16—17. Die wiſſenſchaftliche Methode unſeres Zeitalters: S. 17—19. Die Hypotheſe von der Buchhändlerſpekulation iſt zu beſeitigen: S. 19—20. Die willkürliche Verdächtigung hiſtoriſcher Belege: S. 20—21. Einige Shakeſpeare ohne hiſtoriſchen Grund zuge-

Seite

schriebene Dramen: S. 21—22. Der alte „Richard der Dritte“: S. 22. Der alte „König Leir“: S. 22—23. Die alte „Zähmung einer Widerspenstigen“: S. 23—24. Liste der apokryphischen Dramen: S. 24—25.

1. **Die Anklage des Paris** . . . . . 26—27
2. **Arden von Feversham** . . . . . 28—29
3. **Georg Greene, der Flurschütz von Wakefield** 30—32

Historische Angaben: S. 30. Tiecks Urteile S. 30—31. Ein Stück Robert Greenes: S. 31—32. Volkstümlichkeit des Dramas: S. 32. Fußt auf einem älteren Stück: S. 32.

4. **Sir John Oldcastle** . . . . . 33—40

Historische Angaben: S. 33—35. Ursprung der Falstaff-Gestalt: S. 35—38. Der Prolog des Stücks: S. 38. Die sich hieraus ergebenden Schlußfolgerungen: S. 38—39. Erklärung der falschen Verfasserangabe: S. 39—40. Auch die Auffassung Heinrichs des Fünften im „Oldcastle“ zeugt wider eine Shakespearesche Autorschaft: S. 40.

5. **Die Puritanerin oder die Witwe von der Watlingstrasse** . . . . . 41—43

Historische Angaben u. ä.: S. 41—42. Anspielung auf „Macbeth“: S. 42—33.

6. **Der lustige Teufel von Edmonton**
7. **Die schöne Emma** . . . 44—52
8. **Mucedorus**

Karls des Zweiten angeblicher Shakespeare-Band: S. 44—45. — „Der lustige Teufel von Edmonton“: S. 45—48. Historische Angaben: S. 45—46. Ähnlichkeit mit Heywoods „Hexen von Lancashire“ und Shakespeares

Seite

„Luſtigen Weibern von Windſor“: S. 46—47. Entſtehungszeit: S. 47—48. — „Die ſchöne Emma“: S. 48—49. Hiſtoriſche Angaben: S. 48. Tiecks Anſicht: S. 48—49. — „Mucedorus“: S. 49—52. Hiſtoriſche Angaben: S. 49—50. Tiecks Anſicht: S. 50. Wahrſcheinlich von Greene verfaßt: S. 51—52.

9. **König Eduard der Dritte** . . . . . 53—62

Hiſtoriſche Angaben: S. 53—54. Capells Anſicht: S. 54. Mögliche Erklärung für die Anonymität der Drucke: S. 54—55. Über die vermeintliche Kluft zwiſchen dem zweiten und dritten Aufzug: S. 55—56. Ulricis Urteil: S. 56—60. Ein Vers Shakeſpeares Sonetten entlehnt: S. 60—61. Von Meres nicht erwähnt: S. 61. Wer iſt der Autor? S. 62.

10. **Der erſte Teil des Streites zwiſchen den beiden berühmten Häuſern York und Lancaſter**
11. **Die wahre Tragödie von Richard, Herzog von York** 63—89

Zeugniſſe für die Echtheit „Heinrichs des Sechſten“: S. 63—64. Titel der beiden alten Stücke: S. 65. Verſchiedene Anſichten über deren Verfaſſer: S. 65—66. Ihr Verhältnis zum zweiten und dritten Teil „Heinrichs des Sechſten“: S. 66—67. Greenes Anſpielung und Chettles Zeugnis, ſowie über die Art von Shakeſpeares Entlehnungen: S. 67—73. Alex. Schmidts Nachweis der Entſtehung der alten Stücke: S. 73—77. R. Genées Ergänzungen dieſes Nachweiſes: S.

Seite

77—85. R. Heſſens Anſicht: S. 85. Einige Schlüſſe in bezug auf „Heinrich den Sechſten“ auf Grund der alten Stücke: S. 85—88. Deren Buchgeſchichte: S. 88—89. Ein weiterer hiſtoriſcher Beweis für die Shakeſpeareſche Autorſchaft: S. 89.

12. **Perikles, Fürſt von Tyrus** . . . . . 90—100
Hiſtoriſche Angaben: S. 90—92. Iſt ein vom Dichter ſpäter überarbeitetes Jugenddrama Shakeſpeares: S. 92—95. Falſche Hypotheſen von deſſen Mitarbeitern an dieſem Stücke: S. 95—99. Geſchichte des Stoffes: S. 99—100.

13. **Lokrin** . . . . . 101—115
Hiſtoriſche Angaben: S. 101—102. Iſt Shakeſpeares erſter, wohl ſchon in Stratford geſchriebener, jedoch nie aufgeführter dramatiſcher Verſuch: S. 102—106. Tiecks Anſicht über dieſes Lieblingsſtück Leſſings: S. 106—108. Die Strophen, die an Shakeſpeares „Sonette“ und „Venus und Adonis“ anklingen: S. 108—112. Erinnert an anerkannte Dramen: S. 112. Übereinſtimmungen mit „Selimus“: S. 113. Verdankt ſeine Entſtehung vielleicht Anregungen durch „Gorboduk“: S. 113—115.

14. **Thomas Lord Cromwell** . . . . . 116—119
Hiſtoriſche Angaben: S. 116—117. Ein Jugendwerk Shakeſpeares: S. 117—118. Idee des Stückes: S. 118. Stoffquelle: S. 118—119.

15. **Der Londoner Verſchwender** . . . . . 120—122
Hiſtoriſche Angaben: S. 120—121. Von Shakeſpeare um 1596 geſchrieben: S. 121.

Seite

Kurze Charakteriſtik des Stücks: S. 121—122. Leſſings Abſicht, es für die deutſche Bühne zu bearbeiten: S. 122. Von Schröder bearbeitet und Tieck überſetzt: S. 122.

16. Ein Trauerſpiel in Yorkſhire . . . . . 123—133

Hiſtoriſche Angaben: S. 123—124. Urteile über das Stück: S. 124—126. Elzes unhaltbarer Einwand: S. 126. Eine „grauſe Mordgeſchichte"? S. 126—127. Ein Urteil Viktor Hugos über unſeren Dichter: S. 127—128. Oberflächlichkeit mancher Kritiker: S. 128. Der dem Stück zugrunde liegende tatſächliche Vorfall: S. 128. Kurze Analyſe des Dramas: S. 128—133. Entſtehungszeit: S. 133.

17. 18. Die beiden Teile des älteren König Johann 134—138

Hiſtoriſche Angaben: S. 134—135. Meint Meres den älteren oder jüngeren „König Johann"? S. 135. Einſchätzung der älteren Hiſtorie und deren Vergleichung mit der jüngeren: S. 135—137. Entſtehungszeit: S. 137—138.

19. Die Geburt des Merlin . . . . . 139—148

Hiſtoriſche Angaben: S. 139—140. William Rowleys Dramen und ſeine literariſche Bedeutung: S. 140—142. Über Kirkmans Verfaſſerangabe: S. 142—143. Einſchätzung des Stückes: S. 143—144. Tiecks Analyſe: S. 144—146. Einiges über Merlin und deſſen Erwähnung in Shakeſpeares Dramen: S. 146—147. Frühere Bearbeitungen der Merlin-Sage: S. 147—148. Entſtehungszeit des Stückes: S. 148.

Seite

20. Die beiden edlen Vettern . . . . . 149—152

Hiſtoriſche Angaben: S. 149. Vermutliche Entſtehungsweiſe und -zeit des Stückes: S. 149—150. Einſchätzung des Stückes und über die Verſuche, Shakeſpeares Anteil an dieſem zu beſtimmen: S. 150—152. Stoffquelle: S. 152.

Zuſammenfaſſende und ergänzende Schlussbetrachtungen . . . . . 153—182

Das Fehlen eines Stückes in der erſten Folio beweiſt nicht deſſen Unechtheit: S. 153—154. Hiſtoriſches Zeugnis, daß Shakeſpeare mehr als 36 Dramen geſchrieben: S. 154—156. Welche Stücke fehlen in der erſten Folio? S. 156—157. Verloren gegangene Shakeſpeare-Dramen: S. 157. „Iphis und Ianthe oder eine Heirat ohne Mann“: S. 157—158. „Die Geſchichte des Königs Stephan“: S. 158—160. „Heinrich der Erſte“ und „Heinrich der Zweite“: S. 160—163. Deren vermutliche Entſtehung nach 1611 in Stratford: S. 163—166. Robert Davenports Werke: S. 166. „Die Geſchichte von Cardenio“: S. 166—167. Was Heminge und Condell veröffentlicht haben: S. 167—168. Zur Aufnahme bereits veröffentlichter Stücke in die erſte Folio war die Erlaubnis der früheren Verleger notwendig: S. 168. Über das altengliſche Verlagsrecht: S. 168—178. Folgerungen hieraus für die erſte Folio: S. 178—179. Das geringe Intereſſe Heminges und Condells an ihrer Ausgabe: S. 179. Das Verfahren mancher Kritiker: S. 180.

Seite

Acht bisher mißachtete Dramen Shakeſpeares gehören in deſſen Geſamtausgaben: S. 180—181.
Schlußworte: S. 182.

Anhang.

Auszug aus den Verlagsregiſtern der Londoner Buchhändlerinnung . . . . . 183—197

Allgemeine Vorbetrachtungen.

Außer jenen 36 Dramen, welche nach dem Beispiel der ersten von John Heminge und Henry Condell, des Dichters Freunden, besorgten Folioausgabe der Shakespeareschen[1] Werke vom Jahre 1623 heutzutage jede Ausgabe Shakespeares enthält, gibt es noch eine größere Anzahl von altenglischen Schauspielen, welche die Überlieferung ebenfalls als Shakespearesche [illegible] jedoch teils mit, teils vollkommen ohne Recht [illegible] dem genialen Briten untergeschobene bezeichnet.

Bei der Entscheidung der Streitfrage über die Echtheit dieser apokryphischen Shakespeare-Dramen [illegible] zwei gelesen hat, welche ihm — [illegible] — „manche gute Ein- und Aussichten [illegible] man bisher stets einen falschen Weg [illegible]

---

[1]) Der Dichter [illegible] Von seinen sechs erhaltenen [illegible] kommen leserlich; [illegible] kommt auch in den [illegible] haben daher [illegible] man aber erwägt, daß [illegible] „Shakespeare" [illegible] Schreibweise [illegible] „Shakspere" [illegible] Ohren verletzt, [illegible] Gebrauch [illegible]

[2]) [illegible]

Allgemeine Vorbetrachtungen.

Außer jenen 36 Dramen, welche nach dem Beiſpiel der erſten von John Heminge und Henry Condell, des Dichters Freunden, beſorgten Folioausgabe der Shakeſpeareſchen[1]) Werke vom Jahre 1623 heutzutage jede Ausgabe Shakeſpeares enthält, gibt es noch eine größere Anzahl von altengliſchen Schauſpielen, welche die Überlieferung ebenfalls als Shakeſpeareſche, die Kritik jedoch teils mit, teils vollkommen ohne Recht gewöhnlich als dem genialen Briten untergeſchobene bezeichnet.

Bei der Entſcheidung der Streitfrage über die Echtheit dieſer apokryphiſchen Shakeſpeare-Dramen, von denen Goethe zwei geleſen hat, welche ihm — wie er an Schiller ſchrieb — „manche gute Ein- und Ausſichten gegeben“ haben[2]), hat man bisher ſtets einen falſchen Weg eingeſchlagen; den einzig

[1]) Der Dichter ſelbſt hat ſeinen Namen „Shakſpere“ geſchrieben. Von ſeinen ſechs erhaltenen Autogrammen iſt leider nur eins vollkommen leſerlich; dieſes lautet aber deutlich „Shakſpere“, und dieſe Form kommt auch in den Stratforder Kirchenregiſtern am häufigſten vor. Wir haben daher eigentlich kein Recht, „Shakeſpeare“ zu ſchreiben. Wenn man aber erwägt, daß alle alten Drucke außer zwei die Orthographie „Shakeſpeare“ aufweiſen, und durch den literariſchen Gebrauch dieſe Schreibweiſe ſo eingebürgert und uns ſo gewohnt iſt, daß die Form „Shakſpere“ unſere Augen und ihre ſchreibgemäße Ausſprache unſere Ohren verletzt, ſo wird uns niemand tadeln, wenn wir die durch den Gebrauch gleichſam ſanktionierte Form „Shakeſpeare“ beibehalten.

[2]) Vergleiche Goethes Brief aus Jena vom 6. Dezember 1799.

richtigen kennzeichnet A. W. von Schlegel, ein Kopf, der gerade in der Beurteilung Shakespeares großen Scharfsinn bewiesen hat, in seinen 1808 in Wien gehaltenen „Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur“[1]) — wobei er zugleich den üblichen falschen treffend charakterisiert — exakt mit folgenden Worten: „Die richtige Methode bei einer solchen Untersuchung ist, sich erst nach den äußern Gründen, Zeugnissen usw. umzusehn und ihr Gewicht zu prüfen; alsdann kommen die innern Gründe aus der Beschaffenheit des Werkes an die Reihe. Besonders muß beides strenge auseinander gehalten werden. Die Kritiker des Shakespeare machen es gerade umgekehrt: sie gehen von einer vorgefaßten Meinung gegen ein Stück aus und suchen dieser zuliebe die historischen Gründe verdächtig zu machen und beiseite zu schieben.“[2]) Wie wenig maßgebend innere Gründe sind, kann man leicht erkennen, wenn man sich z. B. erinnert, daß Gotthold Ephraim Lessing die Tragödie „Julius von Tarent“ von Johann Anton Leisewitz nach dem Eindruck vom ersten Lesen für eine Arbeit Goethes und Karl Gotthold Lessing das Drama „Die Kindermörderin“ von Heinrich Leopold Wagner für ein Werk des Stürmers und Drängers Reinhold Lenz hielt[3]), oder wenn man erwägt, wie unmöglich es wäre, aus der inneren Beschaffenheit von Goethes „Götz“ und „Tasso“ auf einen gemeinsamen geistigen Vater dieser beiden Dichtungen zu schließen, wenn wir nicht äußere, d. s. objektive, historische Beweise hierfür besäßen. Die inneren Gründe — der Bau und die Sprache eines Dramas — sind nur subjektive, nur Gründe des Gefühls, das sich irren kann, und Eduard Engel betont mit Recht,

---

[1]) Heidelberg 1809—11.

[2]) A. a. O., zweiter Teil, zweite Abteilung, S. 232.

[3]) Vgl. H. L. Wagner, „Die Kindermörderin“, herausgegeben und bearbeitet von Josef Ettlinger (Halle a. d. S., o. J.), Einleitung, S. VI.

daß „mit den Gründen des Stils so gut wie nichts zu entscheiden“ ist[1]). Dagegen sind die äußeren Gründe — die historischen Angaben in alten Büchern und Aufzeichnungen — streng objektive. Subjektives darf aber niemals entscheiden, wo Objektives spricht. Subjektives vermag niemals Objektives umzustoßen. Höchstens kann ein Subjektives ein Objektives bestärken. Wir werden daher in unserer folgenden Untersuchung über die Echtheit der apokryphischen Dramen Shakespeares streng die von Schlegel angegebene Methode befolgen, also nur aus historischen Gründen urteilen, was meines Wissens hier zum ersten Male geschieht.

Die apokryphischen Dramen Shakespeares sind, soweit sie echt sind, teilweise Jugendwerke dieses Dichters. Daß solche aber nicht auf der Höhe seiner anerkannten Meisterwerke stehen, ist selbstverständlich. Man hat sie jedoch meist mit diesen verglichen uud ist hierbei zu dem Schluß gekommen, daß sie des großen Briten unwürdig und daher als unecht zu verwerfen seien, ein Schluß, dessen Unlogik sich offen jedem Klardenkenden und Unbefangenen aufdrängt. Eduard Engel bemerkt hierzu sehr richtig: „Von schwächeren Stücken . . . ohne weiteres zu sagen, dies kann Shakespeare nicht geschrieben haben, widerspricht den einfachsten Gesetzen der Logik und den Erfahrungen mit andern großen Dichtern“[2]), und schon Schlegel sagte[3]):

„Sind die Kunstrichter besorgt, es möchte Shakespeares Ruhm schaden, wenn es ausgemacht bleibt, er habe in früher Jugend ein schwaches und unreifes Werk ans Licht gebracht? Hat Rom darum weniger die Welt beherrscht, weil Remus über seine ersten Mauern wegspringen konnte? Man versetze

---

[1]) „William Shakespeare“ (2. Aufl. Leipzig 1898), S. 34. Dieses Buch ist ein Separatdruck der Shakespeare-Kapitel aus seiner „Geschichte der englischen Literatur“ (4. Aufl. Leipzig 1897).

[2]) A. a. O., S. 34.

[3]) A. a. O., zweiter Teil, zweite Abteilung, S. 234 bis 236.

ſich doch in Shakeſpeares Lage beim Anfange ſeiner Laufbahn. Er fand nur wenige und mittelmäßige Vorbilder vor, und dennoch gefielen dieſe ungemein, weil das Publikum in der Neuheit einer Kunſt, ehe Wahl und Überfluß den Geſchmack ekel machen, genügſam zu ſein pflegt. Sollte dieſer Zuſtand gar keinen Einfluß auf ihn gehabt haben, bis er gelernt hatte, höhere Forderungen an ſich ſelbſt zu machen und durch tieferes Nachgraben in ſeinem eigenen Geiſte die reichſten Adern edlen Metalls zutage zu fördern? Es iſt ſogar höchſt wahrſcheinlich, daß er einige Fehlgriffe getan haben wird, ehe er den rechten Weg ausfand. Das Genie iſt in gewiſſem Sinne untrüglich und hat nichts zu lernen; aber die Kunſt iſt erlernbar und muß durch Übung und Erfahrung erlernt werden. In Shakeſpeares anerkannten Werken finden ſich faſt gar keine Spuren ſeiner Lehrjahre, und doch hat er gewiß Lehrjahre gehabt. Jeder Künſtler hat ſie und vollends in einer Epoche, wo er ſich nicht an eine ſchon gebildete Schule anſchließen kann. Ich halte es für wahrſcheinlich, daß Shakeſpeare weit früher angefangen für das Theater zu ſchreiben, als man gewöhnlich annimmt, nämlich erſt nach dem Jahre 1590[1]). Wie es ſcheint, hat er ſchon im Jahre 1584, eben nur zwanzig Jahre alt, ſeine Vaterſtadt verlaſſen und ſich nach London begeben[2]). Glaubt man, ein ſo reger Kopf werde ſechs Jahre lang ſtill

---

[1]) Die heutige Shakeſpeare-Forſchung ſetzt die Entſtehung des „Titus Andronikus“, des älteſten der anerkannten Dramen, bereits um das Jahr 1587, da dieſes Stück nach einem Zeugniſſe Ben Jonſon ſchon 1587/88 mit entſchiedenem Beifall aufgeführt worden iſt.

[2]) Ich glaube, daß Shakeſpeare erſt im Frühling des Jahres 1585 nach London gekommen iſt, da er zur Zeit der Geburt ſeiner beiden Zwillingskinder Hamnet und Judith, die am 2. Februar 1584/5 getauft wurden, wohl noch in Stratford gelebt haben wird. Ich bin aber überzeugt, daß er keinesfalls ſpäter ſeine Vaterſtadt verlaſſen hat alles, was wir von Shakeſpeare wiſſen, ſowie der Umſtand, daß er 1585 mündig geworden war, weiſen darauf hin, daß er in dieſem Jahre nach

geſeſſen haben, ohne einen Verſuch zu machen, ſich durch ſeine Talente aus einer widerwärtigen Lage zu reißen? Daß er in der Zueignung des Gedichts ‚Venus und Adonis‘ dieſes ‚den Erſtling ſeiner Erfindung‘ nennt, beweiſt hiergegen nichts. Es war das erſte, was er drucken ließ; er mochte es früher gedichtet haben; vielleicht rechnete er auch die theatraliſchen Arbeiten nicht mit, weil ſie damals noch wenig literariſche Würde hatten. Je früher nun Shakeſpeare angefangen, für das Theater zu dichten, deſto weniger darf die Unreife und Unvollendung eines Werkes, wenn ſich ſonſt nur hervorſtechende Züge ſeines Geiſtes darin finden, für einen Beweis der Unechtheit gegen die hiſtoriſchen Angaben gelten.“

Der von Schlegel an der ſoeben angeführten Stelle erwähnte Einwand, welchen die älteren engliſchen Kritiker ſeit Lewis Theobald zur Begründung ihrer Verwerfung der apokryphiſchen Shakeſpeare-Dramen anzuführen pflegten, der Einwand nämlich, daß Shakeſpeare erſt von 1593 an für die Bühne geſchrieben, früher höchſtens fremde Stücke umgearbeitet und mit Zuſätzen verſehen habe, iſt ein vollkommmen haltloſer. Jene Kritiker berufen ſich darauf, daß Shakeſpeare ſein Gedicht „Venus und Adonis“, welches 1593 erſchienen iſt, als den „Erſtling ſeiner Erfindung“ (the first heir of my invention) bezeichnet hat, woraus folge, daß er früher nichts gedichtet habe. Allein aus mehreren hiſtoriſchen Zeugniſſen, ſo beſonders aus einer bekannten Stelle in Robert Greenes „Für einen Groſchen Verſtand, erkauft mit einer Million Reue“ (A Groat's

---

London übergeſiedelt iſt. — (Die hier und ſpäter vorkommenden doppelten Jahreszahlen beruhen darauf, daß man bis zum Jahre 1752 das Jahr nicht mit dem 1. Januar, ſondern erſt mit dem 25. März zu rechnen begann, ein Umſtand, der oft nicht beachtet wird, was zu Verwirrungen führt. Es iſt demnach der 2. Februar 1584|5 derjenige Tag, der nach der alten Datierungsweiſe der 2. Februar 1584 iſt, nach unſerem Kalender aber der 2. Februar 1585.)

Worth of Wit, bought with a Million of Repentance) — einem Pamphlet, welches etwa im Oktober 1592 im Druck erſchienen iſt, — geht klar hervor, daß um dieſe Zeit Shakeſpeare bereits einer der beliebteſten, vielleicht ſogar der beliebteſte aller Londoner Theaterdichter geweſen iſt. In dieſer Schrift wird Shakeſpeares Name ſelbſt zwar nicht angeführt; aber das Pſeudonym „Shake-scene“, unter welchem hier der Dichter auftritt, iſt eine ſo durchſichtige Hülle, daß unter ihr Shakeſpeare unzweideutig erkannt wird. Dieſes Pamphlet beweiſt, daß im Jahre 1592 Shakeſpeare ſich bereits in allen damals gebräuchlichen Arten von Dramen, ſowohl in Komödien, als auch in Tragödien und Hiſtorien, hervorgetan hatte; denn ſonſt könnte er nicht „ein vollkommener Johann für alles“ (an absolute Johannes Factotum) genannt werden. Und dieſes Zeugnis Greenes wird von Henry Chettle, auf deſſen Gefahr nur laut dem Eintrage vom 20. September 1592 in den Verlagsregiſtern der Londoner Buchhändlerinnung[1]) die Druckerlaubnis zum Greeneſchen Traktate erteilt worden war, in ſeinem „Kind Heart's Dream“ beſtätigt, welche Schrift er, da ſie ſchon am 8. Dezember 1592 in den Verlagsliſten eingetragen worden iſt, kurz nach dem Erſcheinen des „Groatsworth of Wit“ geſchrieben hat, und worin er zu Greenes Angriffen in deſſen Pamphlet Stellung nimmt und ſich entſchuldigt. Ohne Zweifel iſt es dem jungen, unerfahrenen Shakeſpeare nicht gleich mit dem erſten Wurfe gelungen, die Höhe ſeiner Popularität zu erklimmen. Es müſſen von ihm daher bis 1592 bereits eine größere Anzahl von Dramen aufgeführt worden ſein, worin jetzt auch die bedeutendſten Kritiker übereinſtimmen. Ich unterſchreibe voll, was Hermann Ulrici ſagt[2]): „Der Streit iſt

[1]) Die im Text erwähnten Einträge dieſer Regiſter bis zum Jahre 1640 habe ich im Anhange zuſammengeſtellt.

[2]) „Shakeſpeares dramatiſche Kunſt“ (3. Aufl. Leipzig 1868/69), 3. Teil, S. 2.

nicht mehr, ob Shakeſpeare ſchon vor 1592 für die Bühne gearbeitet, ſondern welche und wie viel Stücke er bis zu dieſem Jahre geliefert habe.“ Mit den wenigen von den anerkannten echten Dramen aber, welche Shakeſpeare bis 1592 geſchrieben hat, kann er nicht ſo populär geworden ſein, wie er es damals in der Tat ſchon war; er hat gewiß bis dahin noch mehr Stücke geſchrieben, als man bis jetzt annimmt, und zu dieſen gehört ein Teil der apokryphiſchen Dramen.

Daß Shakeſpeare zu Beginn ſeiner Dichterlaufbahn im Auftrage ſeiner Geſellſchaft vorhandene ältere Stücke für die Bühne nur zurechtgeſtutzt habe, iſt eine ganz falſche Anſicht. Seit wann wird man durch bloße Bearbeitungen ſo ſchnell berühmt wie Shakeſpeare, daß er ſchon 1592 ſogar Greenes Anſehen, der bis dahin die größten Theatererfolge zu verzeichnen gehabt hatte, hell überſtrahlte und deshalb deſſen heftigen Neid erregte, der ſich in gehäſſigſter Weiſe in deſſen erwähntem niedrigen Pamphlet offenbart? Wann und wo übergibt man denn einem jungen unerfahrenen Menſchen Dramen zur Bearbeitung? Nur einen alten Praktikus, der durch eigne Stücke bereits ſeine Routine bewieſen hat und eine reiche, langjährige Bühnenerfahrung beſitzt, betraut man mit ſolchen Aufgaben, und auch Shakeſpeare iſt erſt in ſeinen ſpäteren Jahren für ſein Theater als Dramaturg tätig geweſen, ebenſo wie Goethe, Schiller u. a. Drum fort mit dieſer Überlieferung, die auf einer kritikloſen Ausſage Edward Ravenscrofts[1]) aus dem Jahre 1686 fußt, welcher entweder etwas von ferne gehört, aber nicht richtig verſtanden hat oder — was mir noch wahrſcheinlicher iſt — ſie nur deshalb getan hat, um ſeine Zurechtſtutzung des „Titus Andronikus“ für den Geſchmack ſeiner Zeit zu entſchuldigen. Aber doch wird ſie von vielen Forſchern mit Freuden wieder aufgegriffen, da ſie ja „glücklicherweiſe“ eine bequeme Handhabe bietet,

[1]) In der 1686 geſchriebenen Vorrede zu ſeinem 1687 erſchienenen „Titus Andronicus, or the Rape of Lavinia.“

Schwächliches in Shakeſpeares Jugenddramen von deſſen Schultern abzuwälzen und deſſen Vorgängern zur Laſt zu legen. Ich finde eine derartige vermeintliche Ehrenrettung unſeres Dichters kleinlich. Dieſer ſteht ſo turmhoch, daß er durch die Tatſache, daß er auch Minderwertiges geſchaffen hat, nicht um das geringſte herabgedrückt wird. Glaubt man denn, daß ſeine Kunſt wie Pallas Athene fix und fertig mit Helm, Schild und Speer aus ihres Vaters Haupt geſprungen iſt, ſo daß ſie ſelbſt anfänglich nichts Unbedeutendes leiſten konnte? Es iſt noch nie ein Meiſter vom Himmel gefallen! Wo iſt in Goethes Jugenddramen „Die Laune des Verliebten“ und „Die Mitſchuldigen“ auch nur die Spur eines Geniebliţes zu finden?

Mit dem Ausdruck „Erſtling ſeiner Erfindung“, womit Shakeſpeare „Venus und Adonis“ belegt hat, kann dieſer alſo nur gemeint haben, daß dieſes Gedicht ſein Erſtling in der lyriſchen und epiſchen Poeſie iſt, die ja zu ſeiner Zeit auch die einzigen Dichtungsarten waren, welche als vollgültige angeſehen wurden, während man die dramatiſche Poeſie bedeutend niedriger wertete. Shakeſpeare mag aus dieſem Grunde ſeine Dramen wohl ſelbſt nicht als poetiſche Erfindungen angeſehen haben, was uns jenen Ausdruck vollkommen verſtändlich macht. Wie wenig zu ſeiner Zeit Schauſpiele literariſch geachtet wurden, geht daraus hervor, daß 1596 Sir Thomas Bodley, der Gründer der berühmten Bibliothek in Oxford, verbot, jemals ſolchen „Plunder“ (riffe-raffe) wie Dramen in ſeine Bücherſammlung aufzunehmen, und daß noch 1623 Heminge und Condell in der Vorrede zur Folio Shakeſpeares Stücke getreu dem damaligen Sprachgebrauch als „Tändeleien“ (trifles) bezeichneten.

Unter den apokryphiſchen Dramen Shakeſpeares befinden ſich aber nicht nur ſolche, die zu ſeinen Jugendwerken zu rechnen ſind, und deren Entſtehungszeiten vor das Jahr 1592 fallen dürften, ſondern auch ſolche, die aus ſpäteren Epochen

seiner Dichterlaufbahn stammen, und deren Wert und Vorzüge nur eine von Vorurteilen befangene Kritik leugnen kann. Das „Trauerspiel in Yorkshire“ ist ein bürgerliches Trauerspiel in einem Aufzuge von erschütternder tragischer Wirkung. Auch der „Londoner Verschwender“ ist in mancher Hinsicht vortrefflich; wie Eschenburg versichert[1]), urteilte schon Lessing, der große kritische Geist, daß er nur von Shakespeare geschrieben sein könne.

Allerdings befinden sich — wie schon von mir zugegeben — unter den apokryphischen Dramen Shakespeares solche, die nicht von unserm Dichter stammen; historische Zeugnisse beweisen es, ja, sie beweisen sogar deren wirkliche Verfasser. Die meisten der übrigen als unecht verworfenen Stücke sind aber schon zu Shakespeares Lebzeiten mit seinem vollständigen Namen erschienen. Solche objektive historische Beurkundungen von Shakespeares Autorschaft hat jeder Kritiker wohl zu beachten. Es ist geradezu absurd, zu behaupten, daß lediglich Buchhändlerspekulation den Aufdruck von Shakespeares Namen veranlaßt habe. Hält man denn die Theaterbesucher der damaligen Zeit alle für Trottel, daß sie von der Aufführung her bis zum Kaufe der Buchausgabe eines Dramas schon gänzlich vergessen hatten, wer dessen Autor ist? Glaubt man denn, daß es in den einschlägigen Kreisen nicht bald allgemein bekannt geworden ist, wer der Verfasser der aufgeführten Stücke ist? Man bedenke nur, welch großes Interesse damals die Londoner Bevölkerung der Bühne entgegenbrachte! Auch vergesse man nicht, daß zu Shakespeares Zeiten schon Theaterzettel gedruckt wurden, durch deren Verteilung an allen Straßenecken Londons zum Besuch der Vorstellung eingeladen wurde! Wenn sie auch niemals die Besetzung der Rollen enthielten, so nannten sie doch fast immer den Autor des Stückes, da dieser — wie auch

[1]) „William Shakespeares Schauspiele“, 13. Band (Zürich 1782), S. 429 und 430.

heutzutage — für das Publikum oft von ausschlaggebender Bedeutung war, ob es sich die Aufführung eines Schauspiels ansah oder nicht.

Daß die Buchhändler überhaupt durchaus nicht so sehr erpicht waren, als Lockmittel für die Kauflustigen Shakespeares Namen auf das Titelblatt zu setzen, wie immer behauptet wird, dies beweist die Tatsache, daß mehrere seiner als echt anerkannten Dramen, bis zum Jahre 1598 sogar sämtliche, anonym erschienen sind. Warum hätten sich sonst bei diesen die Verleger diese Spekulation entgehen lassen, wo sie doch sogar berechtigt gewesen wären, mit Shakespeares Verfassertum zu prunken? Hierauf wird man mir vielleicht entgegnen, daß bis 1598 unser Dichter noch nicht so berühmt gewesen sei. Das ist aber eine falsche Ansicht. „Schon im Jahre 1592 waren Shakespeares Erfolge als Bühnenschriftsteller groß genug, um die Besorgnis und den Neid seiner Berufsgenossen zu erregen.“[1]) Schon damals waren seine Rivalen von ihm so verdunkelt, daß — wie bereits gesagt — gerade derjenige, der bisher die größten Erfolge gehabt hatte, Robert Greene, in seiner Schrift „A Groat's Worth of Wit“ seiner heftigen Erbitterung gegen den „Szenen-Erschütterer“ (Shake-scene), diese „aufsteigende Krähe“ (upstart crow) Luft machte. Der Ruhm Shakespeares war so groß, daß Greene aus verzehrendem Neid sogar zum Verleumder an dem gefeierten Schauspieldichter wurde, dessen Verhalten durchaus keinen Grund zu Schmähungen gegeben hatte. Daß schon 1592 die öffentliche Meinung auf Seiten Shakespeares stand, daß dieser schon damals der populärste Dramatiker Londons war, das beweist auch die Tatsache, daß Chettle, der Herausgeber des Greeneschen Pamphlets, es sehr schnell für nötig erachtete, in seinem „Kind Heart's Dream“ die Schuld an dem niedrigen Angriffe von sich selbst abzuwälzen. Und

[1]) L. Kellner, „Shakespeare“ (Leipzig, Berlin und Wien 1900), S. 35.

geſetzt den Fall, Shakeſpeare wäre erſt von 1598 an allgemein berühmt geweſen, und die Buchhändler hätten deshalb erſt von da ab ſeinen Namen aus Spekulation gern fälſchlicherweiſe auf das Titelblatt geſetzt, warum ſind dann 1600 der zweite und dritte Teil von „Heinrich dem Sechſten", 1600, 1602 und 1608 „Heinrich der Fünfte", 1600 und 1611 „Titus Andronikus" und 1599 und 1609 „Romeo und Julia" anonym erſchienen? Bei einem einzigen Drama nur iſt nachweisbar, daß bei ihm Shakeſpeare zu Unrecht als Autor genannt iſt; doch geſchah dies hier — wie wir noch ſehen werden — nicht aus ſpekulativen Gründen des Verlegers, ſondern — was wohl zu beachten iſt — aus tendenziöſen Abſichten gekränkter Puritaner. Ebenſo gut nun, wie bei dieſem Stücke, dem „Sir John Oldcaſtle", unſer Dichter den Buchhändler gezwungen hat, das Titelblatt mit der falſchen Verfaſſerangabe zu kaſſieren, ebenſo gut würde er dies auch bei den anderen Schauſpielen, die unter ſeinem Namen veröffentlicht worden ſind, getan und gekonnt haben, wenn ſie nicht von ihm herrührten.

Hier könnte man mir vielleicht noch vorhalten, daß die Gedichte „Die Klage einer Liebenden" (A Lover's Complaint), „Der Phönix und die Turteltaube" (The Phoenix and the Turtle) und „Der verliebte Pilger" (The Passionate Pilgrim) unzweifelhaft die Tatſache der Buchhändlerſpekulation mit Shakeſpeares Namen beweiſen; denn dieſe Gedichte ſeien nur von den Verlegern Shakeſpeare zugeſchrieben worden, aber nicht von letzterem verfaßt. Dieſer Anſicht iſt zu entgegnen:

„Die Klage einer Liebenden" — ein Gedicht, in welchem ein Mädchen einem ehrwürdigen Greiſe klagt, daß es von einem herrlichen jungen Ritter verführt und dann verlaſſen worden ſei, ſich jedoch trotz der Reue über den früheren Genuß in Erinnerung an die Schönheit des treuloſen Geliebten eingeſteht, daß es einer zweiten Verſuchung wiederum unterliegen würde — erſchien 1609 als Anhang der erſten Sonettenausgabe. Sie

wird oft Shakeſpeare abgeſprochen. Man behauptet, daß Thomas Thorpe, der Verleger der Sonette, unſerm Dichter „Die Klage einer Liebenden“ nur aus ſpekulativen Gründen beigelegt habe. Ein Beweis für dieſe Anſicht iſt jedoch nie gebracht worden und kann auch niemals gebracht werden. Übrigens ſehe ich nicht ein, was Thorpe dadurch gewonnen haben würde, daß er den unzweifelhaft echten Sonetten fälſchlicherweiſe noch ein fremdes Gedicht als ein Shakeſpeareſches angehängt hätte. Ich bin daher überzeugt, daß „A Lover's Complaint“ Shakeſpeare geſchrieben hat. Dieſer hat auch niemals gegen die Thorpeſche Autorangabe proteſtiert, und die Ähnlichkeit des treuloſen Jünglings, welchen das verlaſſene Mädchen in der zwölften bis zwanzigſten Strophe ſchildert, mit dem in den Sonetten beſungenen ſchönen Freunde des Dichters ſpricht auch für die Shakeſpeareſche Verfaſſerſchaft der „Klage einer Liebenden.“ Dieſe wird daher jetzt von vorurteilsloſen Forſchern auch unzweifelhaft als Shakeſpeares Eigentum anerkannt, und nur ſolche, die nicht zugeben wollen, daß der große Brite auch einmal etwas minder Wertvolles geſchaffen hat, klammern ſich noch an die alte falſche Anſicht, daß Thorpe unſerem Dichter die „Klage“ betrügeriſcherweiſe untergeſchoben habe.

Ähnlich verhält es ſich mit dem Gedicht „Der Phönix und die Turteltaube“. Dasſelbe befindet ſich im Anhange einer 1601 von Edward Blount unter folgendem Titel verlegten Sammlung Robert Cheſters:

„Love's Martyr, or Rosalin's Complaint, allegorically shadowing the Truth of Love in the constant fate of the Phoenix and Turtle. A poem, enterlaced with much varietie and raritie; now first translated out of the venerable Italian Torquato Caeliano, by Robert Chester. With the true legend of famous King Arthur, the last of the nine worthies; being the first Essay of a new British poet: collected out of authenticall records. To these are added

some new compositions of several modern writers; whose names are subscribed to their severall workes; upon the first subject; viz. the Phoenix and Turtle.“

Die hier enthaltenen Gedichte ſind höchſt unklar, ebenſo die new compositions des Anhanges, zu dem Shakeſpeare, Marſton, Chapman, Ben Jonſon und ein Ignoto beigeſteuert haben, und dem noch folgender beſonderer Titel vorgedruckt iſt:

„Hereafter follow diverse poetical essaies on the former subject; viz. the Turtle and Phoenix. Done by the best and chiefest of our modern writers, with their names subscribed to their particular workes. Never before extant. And now first consecrated by them all generally to the love and merit of the truly noble Knigth, Sir John Salisburie.“

Der Beitrag Shakeſpeares beſteht aus dreizehn vierzeiligen trochäiſchen Strophen, welchen noch fünf trochäiſche Terzinen folgen, deren drei Verſe jedesmal mit demſelben Reim endigen. Er beſchreibt in dunklen Worten das Begräbnis des Phönix und der Turteltaube, die einander in reiner Liebe zugetan waren. Das Gedicht iſt wahrſcheinlich eine Allegorie. Es iſt aber nicht zu entſcheiden, worauf die rätſelhaften Strophen anſpielen, ob auf den Tod hervorragender Mitglieder der damaligen Geſellſchaft oder auf politiſche, theologiſche oder philoſophiſche Streitfragen. „Der Phönix und die Turteltaube“ hat zwar keinen künſtleriſchen Wert und iſt ſicherlich nur ein Shakeſpeare für Cheſters Sammlung abgenötigtes Gelegenheitsgedicht; aber es gibt weder innere, noch äußere Gründe, die uns berechtigen, dasſelbe Shakeſpeare abzuſprechen.

Nicht ſo einfach wie bei der „Klage einer Liebenden“ und dem „Phönix und der Turteltaube“ liegt die Sache bei der Gedichtſammlung „Der verliebte Pilger“. Dieſe erſchien im Jahre 1599 unter dem Titel:

„The Passionate Pilgrime. By W. Shakespeare. At London. Printed for W. Iaggard, and are to be sold by W. Leake, at the Greyhound in Paulus Churchyard. 1599.“

Sie enthält im ganzen zwanzig Gedichte. Von dieſen ſind fünf von allen Shakeſpeare-Forſchern als echt anerkannt: zwei Sonette, die wir auch in der Sonettenausgabe vom Jahre 1609 finden, und drei Gedichte, die dem bereits 1598 veröffentlichten Luſtſpiele „Love's Labour's Lost“ entnommen ſind. Ferner ſind in „The Passionate Pilgrim“ vier Sonette abgedruckt, welche Venus und Adonis zum Gegenſtande haben und lebhaft an Shakeſpeares erotiſches Epos erinnern. Ich kann daher Malone nur beipflichten, wenn er meint, daß dieſe Sonette Verſuche des Dichters geweſen ſind, als er zuerſt die Idee faßte, das Gedicht „Venus und Adonis“ zu ſchreiben, und ehe er noch den eigentlichen Plan desſelben entworfen hatte. Das eine dieſer vier Sonette: „Sweet Cytherea, sitting by a brook, with young Adonis“, ſteht zwar auch in Bartholomäus Griffins 1596 erſchienenen Gedichten „Fidessa“; allein ich glaube, daß es trotzdem Shakeſpeares Eigentum iſt und in Griffins Sammlung auf dem Wege der Zirkulation unrechtmäßigerweiſe geraten iſt. Gegen die Shakeſpeareſche Autorſchaft der drei anderen Venus-und-Adonis-Sonette, wie auch weiterer ſieben Gedichte aus dem „Passionate Pilgrim“ läßt ſich überhaupt nichts vorbringen, und wir müſſen dieſe zehn daher auch als echte anerkennen. Von den nun noch übrigen vier Gedichten des „Verliebten Pilgers“ befinden ſich zwar zwei in Richard Barnfields 1598 erſchienenem „Encomium of Lady Pecunia“, eins in Thomas Weelkes 1597 veröffentlichten „Madrigalen“ und das vierte zum Teil in Marlowes Gedichten, zum Teil in denjenigen Sir Walter Raleighs; jedoch bin ich trotzdem der Meinung, daß auch dieſe vier Gedichte Shakeſpeares Eigentum ſind — die

beiden bei Barnfield abgedruckten hat ſchon Collier für Shakeſpeareſche erklärt[1]) — und in die Sammlungen der anderen Autoren fälſchlicherweiſe gekommen ſind.

Für meine Anſicht, daß alle zwanzig Gedichte des „Passionate Pilgrim“ aus der Feder Shakeſpeares ſtammen, ſpricht, daß dieſer niemals gegen deren Veröffentlichung unter ſeinem Namen proteſtiert hat. Daß er dies getan hätte, wenn auch nur ein Teil jener Gedichte nicht von ihm verfaßt wäre, das beweiſt uns die 1612 erſchienene dritte Ausgabe des „Verliebten Pilgers“. Dieſe iſt nämlich um zwei Liebesbriefe von Paris an Helena und von Helena an Paris vermehrt, welche der „Troia Britannica“ des Thomas Heywood entnommen ſind, und dieſe unrechtmäßige Veröffentlichung fremder Erzeugniſſe unter ſeinem Namen hat denn auch unſern Dichter ſofort höchſt aufgebracht. Wir wiſſen dies aus einer Epiſtel Heywoods an ſeinen Verleger Nicholas Okes, welche jener ſeiner noch 1612 gedruckten „Apology for Actors“ vorangeſchickt hat, und in welcher er die beiden Shakeſpeare untergeſchobenen Gedichte für ſich in Anſpruch nimmt. Heywood ſchrieb: „As I must acknowledge my lines not worthy his patronage under whom he hath published them, so the author I know much offended with M. Jaggard, that (altogether unknown to him) presumed to make so bold with his name.“ Infolge des uns von Heywood überlieferten Proteſtes Shakeſpeares war Jaggard auch genötigt, von den ſpäter herausgegebenen Exemplaren des „Verliebten Pilgers“ Shakeſpeares Namen zu entfernen. Kann man ſich nun wohl überreden, daß unſer Dichter nicht ſofort im Jahre 1599 bei der erſten Ausgabe des „Passionate Pilgrim“ gegen deſſen Veröffentlichung unter ſeinem Namen Widerſpruch erhoben haben würde, wenn nicht alle Gedichte dieſes Druckes

[1]) Vgl. „Athenaeum“, 1856, May 17, und „Notes and Queries“, 1856, July 5.

ſein geiſtiges Eigentum wären, und daß er erſt nach 13 Jahren, im Jahre 1612, bei der dritten Auflage plötzlich über den Mißbrauch ſeines Namens empört geweſen wäre? Traut man einem Shakeſpeare wirklich eine ſolche Inkonſequenz zu? Einem weiteren Umſtande, der für meine Anſicht ſpricht, werden wir ſpäter noch begegnen[1]).

Dieſe Abſchweifung auf Shakeſpeares Gedichte lehrt uns alſo, daß auch in deſſen Zeitalter kein Buchhändler Englands ſeinen Veröffentlichungen fälſchlicherweiſe den Namen irgend eines bedeutenden Autors vorſetzen konnte, ohne daß dieſer ſich hätte dagegen wehren können, und daß dort, wo dies nachweislich — ob irrtümlicher- oder betrügeriſcherweiſe ſei dahin geſtellt — einmal mit dem Namen Shakeſpeares geſchehen iſt, dieſer auch mit Erfolg dagegen proteſtiert hat. Unſer Dichter ſtand alſo keineswegs den Veröffentlichungen unter ſeinem Namen gleichgültig gegenüber, wie fälſchlich in faſt allen Shakeſpeare-Biographien zu leſen iſt.

Die Behauptung, daß bei den angezweifelten Dramen Shakeſpeares dieſer nur aus Spekulation der Buchhändler als Verfaſſer angegeben iſt, iſt und bleibt alſo eine frei erfundene Hypotheſe, die kritiklos der eine Forſcher von dem anderen übernimmt, um eine vorgefaßte Meinung zu ſtützen. Selbſt wenn es feſtſtünde, daß zu Shakeſpeares Zeiten ein Verleger ſeinen Veröffentlichungen den Namen eines beliebigen Dichters als Lockmittel hätte vordrucken laſſen dürfen, ohne daß dieſer dagegen hätte Widerſpruch erheben können, ſelbſt dann müßte man bei jedem einzelnen apokryphiſchen Stücke Shakeſpeares mit hiſtoriſchen Belegen es erſt beweiſen, daß auch bei ihm lediglich eine Spekulation mit dem Namen des beliebten Autors vorliegt und die Verfaſſerangabe des Buchhändlers zu Unrecht beſteht, ehe man dieſe verwerfen dürfte. Mit erfundenen Hypotheſen kann man ebenſo wenig Literaturgeſchichte wie

[1]) Auf S. 175.

Weltgeschichte, noch sonst eine Wissenschaft in exakter Weise treiben, höchstens in gewissen Fällen und unter gewissen Voraussetzungen (die aber hier nicht zutreffen) mit solchen Hypothesen, von denen man wie Newton von den seinigen behaupten darf: „Hypotheses non fingo!, sondern ich habe sie deduktiv aus unumstößlich feststehenden, einwandsfrei bewiesenen Tatsachen gewonnen.“ „An einen an die Wand bloß gemalten Haken läßt sich auch nur wieder ein gemaltes Bild hängen“, urteilt Whewell kurz und scharf über basislose Vermutungen in seiner „History of the Inductive Sciences from the Earliest to the Present Times“. Leider entscheiden aber die Literarhistoriker oft nur nach Hypothesen, welche aus subjektiven Gefühlen entsprungen sind, die zu willkürlichen und unrichtigen Annahmen verführen. Das ist jedoch eine durchaus falsche Methode. Und gerade bei den apokryphischen Shakespeare-Dramen darf zur Lösung der Frage, welche Stücke sind echt, welche sind unecht, nur eine rein objektive Methode herangezogen werden, die rein historische, wie sie in der Geschichtsschreibung üblich ist. Nur diese ist in diesem Falle wissenschaftlich und exakt. Hier hat man wie ein Richter bei einem Prozeß wegen Kindesunterschiebung zu verfahren, ohne Gefühl, ohne Vorurteil, nur dem Tatsachen-Material Gehör schenkend. Wer aber hat in dem Prozeß der apokryphischen Shakespeare-Dramen so entschieden?

Hermann Friedmann hat in einem Aufsatze[1]) treffende und scharfsinnige Bemerkungen über die wissenschaftliche Methode unseres alexandrinischen Zeitalters gegeben. Dieselben sind dort zwar speziell für die Philosophie niedergeschrieben, gelten jedoch mutatis mutandis für alle Wissenschaften, also auch für die Literaturforschung, sodaß ich nicht umhin kann, sie zur besonderen Beachtung hierher zu setzen:

[1]) „Die Mechanik als Philosophie“ in der Wochenschrift „Die Zukunft“ (1902, Nr. 51; S. 477).

„Kürze in der Darstellung ist eine für deren Anschaulichkeit unerläßliche Bedingung; was über viele Seiten hin ausgesponnen wird, ist nicht ‚übersichtlich'. Freilich setzt die Reduktion der Darstellung . . . Fleiß, Kritik und Gestaltungskraft in nicht gewöhnlichem Maße voraus. Darum wird es wohl immer . . . Darsteller geben, die gleich Lafontaine glauben, es sei nötig, um die ihnen nicht erreichbare Kürze eines Phädrus wettzumachen, d'égayer l'ouvrage durch allerlei Zutaten; solche belustigende Darsteller sollte man eben nicht ernst nehmen. Ein wichtiges Erfordernis für die Reduktion der Darstellung wird aber auch die des Stoffes selbst sein, die wir darum als zweites besonderes Postulat formulieren müssen . . . Es ist nicht zu verkennen, daß die individuelle Konzeption . . . unter dem sich immer höher türmenden Berg menschlicher Errungenschaften fast erstickt. Wer eine wissenschaftliche Arbeit über ein auch noch so enges Thema schreibt und dabei . . . sich mit der Fachliteratur auseinandersetzt, muß schon eine seltene Kraft der wissenschaftlichen Persönlichkeit besitzen, wenn er, an das Ende gelangt, zur Bildung einer eigenen Meinung noch fähig ist; daß es unserer wissenschaftlichen Literatur trotzdem an originellen Gedanken nicht fehlt, kommt meist daher, daß die Autoren sich ihre Ansicht schon gebildet hatten, bevor sie sich dem Einfluß der um sie werbenden Vorgänger aussetzten. . . . Ein Teil der Ergebnisse ist . . . immer . . . aus dem Bestande der Wissenschaft kritisch zu entfernen. Aber statt das Wesentliche unseres geistigen Erbes in der stetig sich ausbildenden Methode zu sehen, in der der künftige Wissenschaftsfortschritt potentia enthalten ist wie die künftige Menschheit in einer kleinen Samenzelle, statt dieses wunderbare Reduktionsverfahren der Natur dankbar zu begreifen, pflegen wir in unmäßiger Verehrung der Tradition eine sonderbare geistige Archäologie, und die blühenden Pflanzstätten der Wissenschaften verwandeln sich uns immer mehr in dumpfe Museen. So kommt es, daß die Forschung

unſerer Tage, ſtatt vermöge ihres vervollkommneten Apparates in neuer, ungeahnter Bahn gen Himmel zu fliegen, zurückgeworfen vom Widerſtand der Folianten, auf ihren früheren Standort oder ſogar unter ihn taumelt. Ein von Hermann Grimm gebilligtes Wort Emerſons lautet: ‚Wir glauben nur an das, was andere vor Zeiten geſehen haben. Warum ſollen wir . . . immer nur auf das Überlieferte zurückgehen? . . . Sollen wir immer mit den Händen in dürren Gebeinen wühlen?‘“

Aus dem Beſtande der Shakeſpeare-Forſchung iſt nun die uns überlieferte, von unſeren Vorgängern geglaubte angebliche Buchhändlerſpekulation mit Shakeſpeares Namen kritiſch zu entfernen. Daß dieſe eine ganz falſche Hypotheſe iſt, geht auch aus dem Vorwort zur erſten Folioausgabe hervor. Heminge und Condell ſagen hier nämlich nur, daß ſie jene Stücke, die vorher nach „erſchlichenen, durch die Ränke und Diebſtähle unredlicher Betrüger verſtümmelten und entſtellten Abſchriften“ (surreptitious copies, maimed and deformed by the frauds and stealthes of injurious impostors) veröffentlicht worden ſeien, jetzt „geheilt und vollkommen an ihren Gliedmaßen“ (cur'd and perfect of their limbes) darböten; ſie ſagen aber nicht, daß diejenigen Stücke, die ſie nicht aufgenommen haben, vordem aber ſchon unter Shakeſpeares Namen erſchienen waren, dieſem in betrügeriſcher Weiſe lediglich untergeſchoben ſeien. Wäre dies der Fall geweſen, ſo hätten ſie dies auch ſicher erwähnt, um ſo mehr, da ſie ſich ja gar nicht geſcheut haben, zur Anpreiſung ihrer Ausgabe ſogar Falſches zu behaupten. So ſagen ſie auf dem Titelblatt: „Mr. William Shakeſpeares Komödien, Hiſtorien und Tragödien. Veröffentlicht gemäß den echten Originalhandſchriften“ (Mr. William Shakespeares Comedies, Histories, & Tragedies. Published according to the True Originall Copies). Sie haben jedoch keineswegs die authentiſchen Manuſkripte benutzt und bei einem Teile der Dramen ſogar einfach die von ihnen geſchmähten älteren Quartos

abgedruckt. Deshalb erzählen ſie im Vorwort auch wohlweislich nicht — wie gewöhnlich angenommen wird —, daß ihnen Shakeſpeares Manuſkripte[1]) zur Verfügung geſtanden hätten, ſondern nur, daß der Dichter ſeine Gedanken mit ſolcher Leichtigkeit zum Ausdruck gebracht habe, daß ſich in ſeinen Papieren kaum eine ausgeſtrichene Stelle findet. Auch bieten ſie durchaus nicht — wie ſie behaupten — diejenigen Texte, die früher angeblich ſämtlich nur in unrechtmäßigen Drucken verſtümmelt und entſtellt vorgelegen hätten, heil und vollſtändig dar; vielmehr ſind in den alten Quartos manche Stücke beſſer und vollſtändiger wiedergegeben. So enthalten die früheren Ausgaben von „Titus Andronikus“ und „Hamlet“, deſſen zweite Auflage aus dem Jahre 1604 ſicher der Dichter ſelbſt veranſtaltet und revidiert hat, ganze Monologe und Szenen, die bei Heminge und Condell fehlen. Bei den Dramen „Sommernachtstraum“, „Verlorene Liebesmüh“ und „Richard der Zweite“ iſt der Text der Quartos beſſer als der der Folio, deren Herausgeber im Vorwort mehr verſprochen als im Werke gehalten haben.

Ebenſo wenig, wie man einem Vorurteil zuliebe die Autorangaben auf den alten Drucken willkürlich als Buchhändlerſpekulation verdächtigen darf, ebenſo wenig darf man ohne Beweis die ſonſtigen hiſtoriſchen Belege als Fälſchungen oder Irrtümer hinſtellen. Das iſt ein Verfahren, das nicht ſcharf genug getadelt und gebrandmarkt werden kann. Es iſt dies ebenſo abſurd, wie wenn ich auf Grund einer fixen Idee den ganzen Siebenjährigen Krieg für eine Fabel erklären und den auf ihn bezüglichen hiſtoriſchen Zeugniſſen jeden Wert abſprechen wollte. Wer würde mir glauben? Niemand! Ebenſo wenig glaube ich an die geſuchten unbelegbaren Verdächtigungen, die manche Kritiker gegen die hiſtoriſchen Beglaubigungen von

[1]) Von dieſen war übrigens der größte Teil, wenn nicht alle, beim Brande des Globustheaters am 29. Juni 1613 zugrunde gegangen.

Shakeſpeares Autorſchaft gewiſſer apokryphiſcher Dramen vorbringen. Jeder unbefangene Leſer wird mir beiſtimmen.

* * *

Die ſechs Dramen „Titus Andronikus“, „Heinrich der Sechſte“ in drei Teilen, „Das Wintermärchen“ und „Heinrich der Achte“ ſind — obwohl deren Echtheit ganz oder teilweiſe angezweifelt worden iſt und ſogar noch heute von manchem befangenen Forſcher angezweifelt wird — in Shakeſpeares Dramen-Kanon aufgenommen. Sie ſcheiden daher aus der Reihe der apokryphiſchen Dramen aus.

Auch auf die altengliſchen Stücke „The Tyrant or The Second Maid's Tragedy“ (von Maſſinger), „The Double Falsehood“ [1]), „Satiro-Mastix or The Untrussing of the Humorous Poet“ (von Thomas Dekker), „A Pleasant Comedy of Wily Beguiled“, „The Tragical and Lamentable Murder of Master G. Saunders of London“ und „Sir Thomas More“, von denen einige Shakeſpeares Autorſchaft behauptet haben, brauchen wir nicht näher einzugehen. Sie ſind unſerem Dichter erſt in ſpäterer Zeit zugeſchrieben worden, ohne irgend einen hiſtoriſchen Grund, ganz willkürlich, lediglich auf Grund von ſchwachen und haltloſen Vermutungen. Es hat deshalb bei ihnen auch niemand ernſtlich an Shakeſpeares Verfaſſerſchaft geglaubt, und heutzutage werden ſie allgemein und zwar mit Recht als Shakeſpeare untergeſchoben betrachtet. Bei ihnen ſpricht alles gegen Shakeſpeareſchen Urſprung, nichts für dieſen. „The Tragical and Lamentable Murder of Master G. Saunders of London“ iſt identiſch mit dem Stücke „A Warning for Fair Women“, das unter dem 17. November 1599 in den Verlagsliſten der Buchhändlerinnung eingetragen und noch im ſelben Jahre erſchienen iſt. „Satiro-Mastix“ iſt 1602 herausgekommen,

[1]) Wegen dieſes Stückes ſiehe S. 166 und 167.

nachdem es am 11. November 1601 zum Druck angemeldet worden war, und „Wily Beguiled“, der in den Verlagsregistern unter dem 12. November 1606, 12. Oktober 1629, 8. März 1635/6 und 23. März 1638/9 eingetragen ist, ist 1606 zum ersten Male veröffentlicht worden.

Auch die drei alten anonymen Stücke „The Taming of a Shrew“, „The True Chronicle History of King Leir and his Three Daughters“ und „The True Tragedie of Richard the third“ sind unserem Dichter ohne jeden historischen Grund zugeschrieben worden, so daß sie heutzutage schwerlich einen Verteidiger ihrer Shakespeareschen Autorschaft noch finden werden, und wir sie nur kurz zu berühren brauchen.

Der alte „Richard der Dritte“, der unter dem 19. Juni 1594 in den Verlagsregistern eingetragen ist, erschien 1594 unter dem Titel: „The True Tragedie of Richard the third: Wherein is showne the death of Edward the fourth, with the smothering of the two yoong Princes in the Tower: With a lamentable ende of Shores wife, an example for all wicked women. And lastly, the coniunction and ioyning of the two noble Houses, Lancaster and Yorke. As it was playd by the Queenes Maiesties Players. London Printed by Thomas Creede, and are to be sold by William Barley . . . 1594.“ Das Stück besitzt nicht eine Übereinstimmung mit Shakespeares Tragödie und weist auch nichts auf, wodurch man an den großen Dichter erinnert werden könnte.

Der alte „König Leir“ war am 8. Mai 1605 als „The Tragecall historie of kinge Leir and his Three Daughters“ in die Verlagslisten eingetragen worden, erschien aber — und zwar noch im selben Jahre — unter dem Titel: „The True Chronicle History Of King Leir, And His Three Daughters, Gonorill, Ragan and Cordella. As it hath bene divers and sundry times lately acted. London, Printed by Simon

Stafford for John Wright, and are to bee sold at his shop at Christes church dore, next Newgate-market, 1605". Das Stück ist auch keineswegs tragisch, wie der Eintrag besagt, sondern endet glücklich, da Leir und Cordella am Leben bleiben, und auch Gonorill und Ragan, sowie deren Gatten nicht sterben, sondern nur vertrieben werden. Es besitzt nicht eine Zeile, die auf Shakespeares Autorschaft hinweisen könnte, und ist von unserem Dichter nur ganz unbedeutend als Vorlage benutzt worden. Trotzdem schrieb es Ludwig Tieck Shakespeare zu und übersetzte es als „Das alte Schauspiel vom König Lear und seinen Töchtern, nach der Chronik verfaßt von W. Shakespeare" [1]). Die Einträge im Verlagsregister vom 14. Mai 1594, 29. Juni 1624 und 22. April 1640 beziehen sich nicht auf das alte Drama vom König Leir, wie gewöhnlich angenommen wird, sondern auf eine jetzt verlorene Prosabearbeitung des Stoffes.

Das dritte der drei alten Stücke, „The Taming of a Shrew", ist von der Buchhändlerinnung am 2. Mai 1594, am 22. Januar 1606/7 und am 19. November 1607 registriert worden und erschien zum ersten Male 1594 unter dem Titel: „A Pleasant Conceited Historie, called The Taming of a Shrew. As it was sundry times acted by the Right honorable the Earle of Pembrook his seruants. Printed at London by Peter Short and are to be sold by Cutbert Burbie, at his shop at the Royall Exchange. 1594." Weitere Auflagen des Lustspiels sind noch aus den Jahren 1596 und 1607 vorhanden. Shakespeare hat nun dieses Stück sehr stark benutzt; es stimmt im Szenengange mit seinem Drama fast vollständig überein, so daß man wie Pope annehmen möchte, daß es eine Jugendarbeit Shakespeares ist. Auch in der Sprache erinnert

[1]) Im zweiten Bande seiner Sammlung: „Altenglisches Theater oder Supplemente zum Shakespeare" (2 Bde., Berlin 1811); vergleiche hier auch Band II, Vorrede, S. X—XIV.

es oft unbestreitbar an dessen Ausdrucksweise, und Frederick Gard Fleay, welcher meint, daß das alte Stück wahrscheinlich von Marlowe und Shakespeare 1589 verfaßt worden sei, sagt, daß letzterer in dem alten Drama sicher viel, wenn nicht alle Prosa geschrieben habe[1]). Allein trotz alledem kann ich „The Taming of a Shrew“ nicht für ein Werk Shakespeares halten, da jede historische Beurkundung hierfür fehlt, und innere Gründe nicht stichhaltig sind.

Außer den genannten Stücken gibt es noch mehrere, die gelegentlich von dem einen oder anderen Beurteiler ganz oder zum Teil Shakespeare zugeschrieben werden. Der eine will in diesem Drama, der andere in jenem Spuren der Shakespeareschen Hand entdeckt haben. Alle solche Behauptungen sind aber, obwohl zu ihrem Beweise alle Werkzeuge aus der philologischen Rüstkammer herbeigeholt werden, nicht ernst zu nehmen, da ja jede äußere Beglaubigung fehlt, und wir dürfen sie daher mit gutem Gewissen ignorieren.

Diejenigen englischen Dramen nun, welche alte Überlieferungen oder historische Beurkundungen als Shakespearesche bezeichnen, die meisten Beurteiler jedoch als solche nicht anerkennen, und über welche der Streit noch bei dem zuständigen Gerichtshofe der Kritik schwebt, sind folgende:

1. Die Anklage des Paris,
2. Arden von Feversham,
3. Georg Greene, der Flurschütz von Wakefield,
4. Sir John Oldcastle,
5. Die Puritanerin oder die Witwe von der Watlingstraße,
6. Der lustige Teufel von Edmonton,
7. Die schöne Emma,
8. Mucedorus,

---

[1]) „Shakespeare Manual“ (London 1878), S. 42.

9. König Eduard der Dritte,
10. Der erſte Teil des Streites zwiſchen den beiden berühmten Häuſern York und Lancaſter,
11. Die wahre Tragödie von Richard, Herzog von York,
12. Perikles, Fürſt von Tyrus,
13. Lokrin,
14. Thomas Lord Cromwell,
15. Der Londoner Verſchwender,
16. Ein Trauerſpiel in Yorkſhire,
17. 18. Die beiden Teile des älteren König Johann,
19. Die Geburt des Merlin,
20. Die beiden edlen Vettern.

Es iſt alſo eine ſtattliche Reihe von zwanzig Dramen. Unterſuchen wir nun auf Grund der äußeren, hiſtoriſchen Beurkundungen, die wir über dieſe geheimnisvollen apokryphiſchen Stücke beſitzen, welche von ihnen als echt Shakeſpeareſche anzuerkennen und welche als untergeſchobene zu verwerfen ſind.

1. Die Anklage des Paris.

„The Arraignment of Paris", ein Hofschauspiel nach Ovid[1]) in Lillys Stil, ist 1584 als ein Schäferspiel (dramatic pastoral) ohne Angabe des Autors gedruckt worden. Das Stück, das von den „Kindern der Kapelle" im selben Jahre am Hofe vor der Königin aufgeführt worden war und nach dem Beispiel der älteren Dramen noch meist gereimt ist, ist arm an Handlung, aber reich an galanten Redensarten und offenbar nur in der Absicht geschrieben, der „jungfräulichen" Königin zu schmeicheln, was damals ganz üblich war und von Elisabeth gern gesehen wurde. Juno und Pallas beklagen sich gegen Ende des Stückes im Olymp bei Jupiter, daß der trojanische Schäfer Paris der Venus den Apfel der Eris zuerkannt hat, und zuletzt wird dieser Schönheitspreis für Elisabeth, die Nymphe Eliza, als die Würdigste bestimmt: für sie, die die Vorzüge der Juno, Pallas und Venus in einer Person vereinigt. Man sieht, daß das Stück weiter nichts ist als eine ganz ekelhafte Beweihräucherung der Königin.

Nach einem ausdrücklichen Zeugnisse von George Peeles Freunde Thomas Nash in dessen „Epistle to the Gentlemen Students of both Universities", welche Robert Greenes „Arcadia" als Vorrede vorangesetzt war, ist „die Anklage des Paris" ein Werk Peeles, dessen älteste Dichtung sie wahr-

[1]) „Heroides", XVI, 53.

ſcheinlich iſt. Naſh ſchreibt: „Whose (d. h. Peele's) first encrease, the Arraignement of Paris might pleade to your opinions his pregnant dexteritie of wit and manifold varietie of invention, wherein (me judice) he goeth a step beyond all that write“. Aus welchem Grunde jedoch gegenüber einer ſolchen beſtimmten und vollwichtigen hiſtoriſchen Angabe des Verfaſſers die Buchhändler Kirkman und Winſtanley ſie im Jahre 1660 Shakeſpeare zuſchrieben, iſt unerſichtlich — um ſo mehr, als auch die innere Beſchaffenheit des Dramas nicht die geringſte Ähnlichkeit mit irgend einem anerkannten Werke unſeres Dichters aufweiſt.

2. Arden von Feversham.

„Arden von Feversham", eines der beſſeren altengliſchen Dramen — obgleich ich es namentlich wegen der platten Gemeinheit der Verbrecher nicht ſo hoch ſchätze, um mit Vincke[1]) zu fragen: „Welcher bekannte Dichter konnte es ſchreiben, wenn Shakeſpeare nicht der Autor war?" —, iſt für Edward White unter dem 3. April 1592 in den Verlagsregiſtern der Londoner Buchhändlerinnung eingetragen und erſchien bereits im ſelben Jahre unter dem Titel:

„The lamentable and true Tragedie of M. Arden, of Feversham, in Kent, who was most wickedlye murdered, by the means of his disloyall and wanton Wyfe, who for the Loue she bare to one Mosbie, hyred two desperat Ruffians, Blackwill and Shagbag, to kill him. Wherein is shewed, The great Malice and Dissimulation of a wicked Woman, the unsatiable Desire of filthie Lust, and the shamefull End of all Murderers."

Sowohl dieſe Ausgabe, wie auch die beiden ſpäteren aus den Jahren 1599 und 1632 nennen keinen Verfaſſer, und für eine Shakeſpeareſche Autorſchaft iſt gar kein äußeres Zeugnis vorhanden. Dennoch ſchrieb 1770 der Feversham er Buchhändler Edward Jacob in der ſchwachen Vorrede zu einem

---

[1]) „Jahrbuch der Deutſchen Shakeſpeare-Geſellſchaft", Achter Band (1873), S. 373.

von ihm veranstalteten Neudrucke das Stück Shakespeare zu, lediglich auf Grund weniger nichtsbeweisender Parallelstellen. Solche finden sich aber häufig bei zeitgenössischen Schriftstellern. Sie sind der Ausfluß gleicher Ansichten und im Volksmunde laufender Redewendungen, entsprungen aus dem selben Zeitgeist, und daher kein Beleg, daß Shakespeare der Dichter des „Arden von Feversham" sei; denn nur äußere Zeugnisse, authentische Beurkundungen, darf eine einwandfreie Kritik anerkennen. Daß der Buchhändler Jacob falsch geraten hat, dafür spricht ein Umstand, auf den zuerst Eduard Engel hingewiesen hat[1]). In dem Stücke heißt nämlich der eine der gedungenen Mörder Shagbag (=Shakebag). Wird nun ein Dichter namens Shakespeare[2]) einem gemeinen Verbrecher einen solchen dem seinigen so ähnlichen Namen beilegen?

Das Drama, welches in den Verlagsregistern unter dem 29. Juni 1624 noch ein zweites Mal erscheint, ist also ebenfalls nur als ein Shakespeare untergeschobenes zu betrachten. In einem 1656 erschienenen Kataloge von Edward Archer ist Rich. Bernard als der Dichter des „Arden von Feversham" verzeichnet.

---

[1]) A. a. O., S. 35.

[2]) In des Dichters Ehe-Lizenz und in der kirchlichen Eintragung der Trauung seiner Tochter Susanna mit Dr. John Hall ist der Name sogar Shagspere geschrieben.

3. Georg Greene, der Flurſchütz von Wakefield.

Das altengliſche Stück „Georg Greene, der Flurſchütz von Wakefield" erſchien zum erſten Male 1599 in London als Quarto unter dem Titel:

„A pleasant conceyted Comedie of George a Greene, the Pinner of Wakefield. As it was sundrie times acted by the servants of the Righ honorable the Earle of Sussex. Imprinted at London by Simon Stafford, for Cuthbert Barby: and are to be sold at his shop neere the Royal Exchange. 1599."

Das Luſtſpiel ſtammt jedoch aus einer früheren Zeit als der Druck; denn in dem Tagebuche des Theaterſpekulanten Philipp Henslowe[1]) wird es bereits unter dem 28. Dezember 1593 als „George a Greene" und unter dem 8. Januar 1583/4 als „The Pinner of Wakefield" erwähnt, und ſchon unter dem 1. April 1595 iſt es in den Verlagsregiſtern eingetragen, wo wir ihm ferner noch unter dem 16. Oktober 1609, 2. März 1617/8, 23. Februar 1625/6 und 4. März 1638/9 begegnen.

Im Jahre 1811 ſchrieb Ludwig Tieck von dem Stücke[2]): „Es iſt eine Tradition, daß der ‚Flurſchütz von Wakefield'

[1]) Henslowe hatte Anteil an der „Roſe" und der „Hoffnung" und ſtand auch noch mit anderen Bühnen in geſchäftlicher Beziehung. Dieſem Umſtande verdanken wir ſein für die altengliſche Theatergeſchichte wichtiges Tagebuch, das uns ein glücklicher Zufall erhalten hat.

[2]) „Altengliſches Theater", Band I, Vorrede, S. XIX.

ebenfalls ein Schauſpiel Shakeſpeares ſei. Ich muß geſtehen, für mich hat jede Sage wenigſtens mehr Gewicht als die beſchränkte Kritik der Engländer, die von ganz falſchen Vorderſätzen ausgeht und natürlich von dergleichen keine Notiz nimmt. . . . Es ſcheint mir ein Muſter einer Volkskomödie; dieſe heitere Fröhlichkeit, welche niemals über ſich ſelbſt hinausſchweift, ſondern in den Schranken einer Nüchternheit bleibt, die uns wohl tut, dieſer beluſtigende Clown, der erfreuliche Charakter der Hauptperſon, deſſen Amtseifer und Heldenmut mit wenigen ſanften Zügen ſo anmutig geſchildert iſt, der Geiſt, der das Ganze umſpielt: alles iſt ſo, daß Shakeſpeare ſich deſſen auf keine Weiſe zu ſchämen hätte, wenn wir gleich kein anderes Stück von ihm aufzeigen können, daß auf ähnliche Art gearbeitet iſt.“ Allein im Jahre 1823 korrigierte er ſeine Anſicht, daß das Luſtſpiel von Shakeſpeare ſtammen könne, und ſchrieb[1]): „Dem aufmerkſamen Leſer wird es nicht entgehen, welche mehr als oberflächliche Ähnlichkeit der ‚Pater Baco‘[2]) mit dem ‚Flurſchützen von Wakefield, Georg Greene‘ hat. Die Anordnung, die Laune, die Sprache, die Art die mythologiſchen Bilder einzuführen, die Liebeserklärungen, die Schilderungen, alles kommt überein und im Original noch auffallender, als es der Überſetzer hat wiedergeben können. Ich bin jetzt, nachdem ich noch mehr als damals von den Schriftſtellern dieſer ältern Zeit geleſen habe, überzeugt, daß jenes vortreffliche kleine Luſtſpiel ebenfalls von Robert Greene iſt.“ Diesmal hatte ſich Tieck nicht geirrt, ſondern mit feinem Verſtändnis das Richtige herausgefühlt. Das Stück iſt in der Tat von Greene. Es iſt nämlich ein altes Exemplar der erſten Ausgabe aufgefunden

[1]) „Shakeſpeares Vorſchule (Leipzig 1823 und 29), Band I, Vorrede, S. XX.

[2]) „The honorable History of Friar Bacon and Friar Bongay“, überſetzt von Tieck in „Shakeſpeares Vorſchule“, iſt eins der beſten Werke Robert Greenes.

worden, auf deſſen Titelblatt ein handſchriftlicher, von dem Schauſpieler Juby beglaubigter Zuſatz ihn ausdrücklich als Verfaſſer nennt. Zu den inneren Gründen, die noch nichts ſagen wollen, tritt ſomit auch eine hiſtoriſche Beurkundung der Greeneſchen Autorſchaft.

„Der Flurſchütz von Wakefield“ iſt Greenes beſtes Werk und etwa 1589 entſtanden. Die Helden des Stückes ſind George Greene und Robin Hood, Geſtalten, die damals Lieblingsfiguren des Volkes waren, und deren Geſchicke jedermann kannte. Es war drum auch eines der volkstümlichſten Dramen der Eliſabethaniſchen Bühne. Der kluge, tapfere Flurſchütz nimmt rebelliſche Große gefangen, prügelt ſogar den edlen Robin Hood tüchtig durch und wird durch den Beſuch ſeines Königs geehrt, das war eine Handlung ſo recht nach dem Geſchmacke des Publikums, das ſich daher auch nie an dem hübſchen, ſchlichten Stücke ſatt ſehen konnte. Nach J. L. Klein[1]) fußt dieſes auf einem älteren, obgleich erſt 1632 gedruckten Drama, das den Titel führt: „The Pinder of Wakefield, being the History of George a Greene, the lusty Pinder of the north, briefly shewing his manhood, and his brave merriment amongst his boon companions; full of pretty histories, songs, catches, jests, and riddles.“

[1]) „Geſchichte des engliſchen Dramas“ (2 Bände = Band 12 u. 13 ſeiner „Geſchichte des Dramas“, Leipzig 1876), Bd. II, S. 477.

4. Sir John Oldcaſtle.

„Sir John Oldcaſtle“ erſchien zuerſt im Jahre 1600 unter dem Titel:

„The first part of the true and honorable history of the Life of Sir John Old-castle, the good Lord-Cobham. As it hath bene lately acted by the Right honorable the Earle of Notingham Lord High Admirall of England, his Seruants. Written by William Shakespeare. London printed for T. P. [d. h. Thomas Pavier] 1600.“

Das Stück war am 11. Auguſt desſelben Jahres für den Buchhändler Pavier ohne Verfaſſerangabe zuſammen mit einem zweiten, aber nicht erſchienenen Teile in die Londoner Verlagsliſten eingetragen worden, wo es außerdem noch unter dem 4. Auguſt 1626 und 8. November 1630 regiſtriert iſt.

Nach den Angaben der erſten Quartausgabe ſoll das Drama von Shakeſpeare herrühren, und Tieck nahm es daher auch als drittes Stück in ſeine „Vier Schauſpiele von Shakeſpeare“[1]) auf. Dagegen werden in Henslowes Tagebuche an mehreren Stellen vom Oktober, November und Dezember 1599 ausdrücklich Munday, Drayton, Wilſon und Hathaway als die Verfaſſer des „Sir John Oldcaſtle“ genannt. Hier iſt nämlich am 16. Oktober 1599 eingetragen: „Receved by me, Thomas Downton, of phillip Henslow, to pay

[1]) Stuttgart und Tübingen 1836.

M^r. Monday, M^r. Drayton, and M^r. Wilson and Hathway, for the first parte of the lyfe of S^r Jhon Ouldcasstell, and in earnest of the second parte, for the use of the compayny, ten pownd, I say receved . . . . 10^li.“ Ferner lautet eine zwiſchen dem 1. und 8. November desſelben Jahres niedergeſchriebene Notiz: „Receved of M^r. Hinchloe, for M^r. Mundaye and the Reste of the poets, at the playnge of S^r John Oldcastell, the ferste time. As a gefte . x^s.“ Und zwiſchen dem 19. und 26. Dezember desſelben Jahres finden wir noch folgenden Eintrag: „Receved of M^r. Henchlow, for the use of the company, to pay M^r. Drayton for the second parte of S Jhon Ouldcasell, foure pownd: I say receved . . . . . iiij^li.“

Es liegen uns bei dieſem Stücke alſo zwei verſchiedene, einander ſchroff widerſprechende Verfaſſerangaben vor. Weſſen Zeugnis hat nun mehr Anſpruch auf Glaubwürdigkeit, das des Buchhändlers Pavier oder das Henslowes? Henslowes Notizen in ſeinem Diary haben ſich bis jetzt ſtets als zuverläſſig erwieſen; ſchon aus dieſem Grunde ſchenke ich Henslowe vollen Glauben. Überdies ſprechen für die Richtigkeit von deſſen Angabe die beiden Tatſachen, daß das Stück — wie auf dem Titelblatte vermerkt iſt — nicht von Shakeſpeares Truppe, ſondern von den Schauſpielern des Lord-Admirals aufgeführt worden iſt, und daß der Buchhändler ſpäter auf dem Titelblatte Shakeſpeares Namen weglaſſen mußte; denn eine zweite noch im Jahre 1600 erſchienene neue Auflage führt den Titel: „The first part Of the true and honorable historie, of the life of Sir John Old-castle, the good Lord Cobham. As it hath been lately acted by the right honorable the Earle of Notingham Lord high Admirall of England his seruants. London Printed by V. S. for Thomas Pauier, and are to be solde at his Shop at the Signe of the Catte and Parrots neere the Exchange. 1600.“ Das

Drama ist also aus den angeführten historischen Gründen unbedingt als ein unserm Dichter nur untergeschobenes und als eine Kompaniearbeit von Munday, Drayton, Wilson und Hathaway zu betrachten.

Daß den „Sir John Oldcastle“ nicht unser Dichter geschrieben haben kann, das folgt auch noch aus zwei anderen Umständen, die sich zwar aus der Betrachtung des Stückes selbst ergeben, jedoch wegen ihrer besonderen Natur keine subjektiven Belege sind, sondern objektive, also untrügliche. Zur Herausschälung dieser beiden Faktoren bin ich genötigt, hier einiges auf die großartige Figur des Falstaff Bezügliches vorzubringen.

Wenn wir dem Ursprung der Falstaff-Gestalt nachspüren, so sehen wir hinter der „Tonne Sekt“ eine historische Persönlichkeit stehen, eine Persönlichkeit, die durchaus keine komische ist, sondern eine tragische, umlodert von mittelalterlichem Ketzerfeuer. Falstaff führte anfänglich im Manuskripte Shakespeares und auch noch während der ersten Aufführungen „Heinrichs des Vierten“ den Namen Sir John Oldcastle. Einen Beleg hierfür enthält die Quartausgabe des zweiten Teiles dieses Stückes vom Jahre 1600; denn hier ist vor einer Rede Falstaffs aus Versehen noch das Wörtchen Old, die Abkürzung für Oldcastle, stehen geblieben. Wir finden von der alten Namengebung sogar im jetzigen Texte des Doppeldramas noch Spuren, so gleich in der ersten Falstaff-Szene, wo Heinz seinen dicken Gefährten mit „My old lad of the castle“ (Mein alter Kamerad vom Schloß) anredet[1]). Ferner soll der feiste Bursch, wie uns der Friedensrichter Schal im zweiten Teile und zwar in der zweiten Szene des dritten Aufzuges verrät, in seiner Jugend ein Page von Thomas Mowbray, dem Herzoge von Norfolk, gewesen sein, was vom geschichtlichen Oldcastle in der

[1]) Diese Spur hat Schlegel durch die Übersetzung „Eisenfresser“ verwischt.

Tat nachgewieſen worden iſt. Dieſer war ein kühner Ritter und ein eifriger Verteidiger der Wikliſiten, welche den Lancaſters wegen ihrer Parteinahme für den entthronten Richard verhaßt waren, und ſoll auch ein Jugendfreund des Prinzen Heinz geweſen ſein. Als dieſer 1413 als Heinrich der Fünfte König von England geworden war, bedurfte er wie alle Herrſcher aus dem Hauſe Lancaſter der römiſchen Kirche als Stütze ſeines uſurpierten Thrones und übergab deshalb Oldcaſtle einem Kirchengericht, das dieſen als Ketzer und Hochverräter am Weihnachtsmorgen des Jahres 1417 auf einem Felde in der Nähe Londons über ſchwacher Glut langſam röſten ließ.

Aus den Wikliſiten, die man als Lollarden[1]) brandmarkte, waren zunächſt die volkstümlichen Reformatoren Englands und ſpäter, als ihre auf die Königin Eliſabeth und die Hochkirche geſetzten Hoffnungen ſich als trüglich erwieſen hatten, die Puritaner hervorgegangen. Dieſe zollten nun dem Ritter Sir John Oldcaſtle wegen ſeines Märtyrertodes um die proteſtantiſche Sache die höchſte Verehrung. Die Theaterdichter und Schauſpieler vor Shakeſpeare jedoch, die wegen mancherlei Schädigung ihres Standes und Erwerbes durch die Puritaner dieſe Sekte beſonders haßten, goſſen über deren Heiligen Oldcaſtle die ganze Schale ihres ſcharfen Spottes. Ein anonymer Dramatiker zeichnete ihn deshalb in ſeiner von 1589 bis 1595 ſehr beliebten patriotiſchen Hiſtorie „Die berühmten Siege Heinrichs des Fünften“ (The famous Victories of Henry the Fifth, containing the honourable Battle of Agincourt) als einen prahleriſchen Soldaten, wie er in den älteren engliſchen Stücken nach dem Vorbilde des Plautiniſchen miles gloriosus häufig vorkommt. In dieſem Schauſpiele, das nicht allein die Ereigniſſe unter Heinrich dem Fünften, ſondern in den Hauptzügen auch diejenigen behandelt, welche den Inhalt der beiden Teile

[1]) Dieſer Spottname iſt von dem holländiſchen Worte lollen (leiſe ſingen) abgeleitet worden.

von Shakeſpeares „Heinrich dem Vierten“ bilden, mußte jetzt der puritaniſche Märtyrer John Oldcaſtle Lord Cobham des liederlichen Prinzen Heinz alten feigen, bramarbaſierenden Spießgeſellen ſpielen, der zwar im Munde fromme Reden führt, im Herzen aber immer nur auf Raub und Genuß bedacht iſt[1]).

Shakeſpeare, welcher als der Schöpfer des Malvolio den Puritanern ſicher auch nicht hold war, folgte nun dem Beiſpiele ſeines dramatiſchen Vorgängers, deſſen überaus rohem und ordinärem Stücke er auch ſonſt noch einzelne Züge entnommen hat, und nannte den berühmten Gefährten des Kronprinzen in „Heinrich dem Vierten“ Sir John Oldcaſtle. Erſt ſpäter hat er ihn auf Reklamation der Puritaner und des Henry Lord Cobham, eines Nachkommen des Märtyrers, im Anklang an den im erſten Teil „Heinrichs des Sechſten“ auftretenden Feigling Sir John Faſtolfe in Sir John Falſtaff umgetauft, wie es heißt, ſogar auf obrigkeitlichen Befehl. Auf dieſe Angelegenheit nimmt er auch im Epiloge zum zweiten Teile „Heinrichs des Vierten“ Bezug. Hier verſpricht er nämlich, in dem folgenden Stück „Heinrich der Fünfte“ die Geſchichte mit Sir John fortzuſetzen, der in dieſem Drama an einem Schweiße ſterben werde, wenn er nicht etwa bis dahin ſchon durch den Unwillen des Publikums getötet ſei, welchen der Dichter durch den urſprünglichen Namen des dicken Ritters in manchen Gemütern heraufbeſchworen hatte; und ſich gegen ſeine Ankläger verwahrend, fügte Shakeſpeare noch hinzu: „Was Oldcaſtle betrifft, der ſtarb als Märtyrer, und dieſer hat mit jenem Manne nichts zu ſchaffen.“ (For Oldcastle died a martyr, and this is not the man.) Leider hat aber die öffentliche üble Meinung den alten feiſten Geſellen getötet, und unſer Dichter hat aus Ärger über die ihm erwachſenen

[1]) Vergleiche Alois Brandl, „Shakeſpeare“ (= Band 8 der Biographien-Sammlung „Geiſteshelden“, Berlin 1894), S. 102 und 103.

Unannehmlichkeiten ihn in „Heinrich dem Fünften“ nicht wieder auf die Bühne gebracht, ſondern uns hier nur von dem unterdeſſen erfolgten tragikomiſchen Hinſcheiden des alten Sünders berichtet.

Kehren wir jetzt zu dem Drama „Sir John Oldcaſtle“ zurück, und ziehen wir nun aus dem, was ich ſoeben ausgeführt habe, und aus dem Prologe des apokryphiſchen Stückes unſere Schlüſſe. Dieſer lautet:

„Der unbeſtimmte Titel dieſes Stücks
Könnt' einen Irrtum leicht in euch erregen
Und euch in eures Sinnes Ruhe ſtören.
Den Zweifel aufzuheben melden wir:
Kein fetter Schwelger iſt's, den wir euch zeigen,
Kein alter Vormund jugendlicher Sünde,
Nein, einer, deſſen Wert all' überglänzte,
Ein Märtyrer und tugendhafter Pair.
Wir werden ſchildern, wie er ſeinem König
Und Vaterland ſtets treu ergeben blieb,
Und ſuchen ſo an euch den Zoll der Liebe,
Den eure Gunſt verdient, hier zu entrichten.
Beſchützet, Freunde, denn geneigt das Wahre,
Das falſch entſtellte Dichtung früh'rer Jahre.“

(The doubfull Title (Gentlemen) prefixt
Upon the Argument we have in hand,
May breed suspence, and wrongfully disturb
The peacefull quiet of your setled thoughts:
To stop which scruple, let this brief suffice.
It is no pamper'd Glutton we present,
Nor aged Counsellor to youthfull sin;
But one, whose vertue shone above the rest,
A valiant Martyr, and a vertuous Peer,
In whose true faith and loyality exprest
Unto his Soveraigne, and his Countries weal:
We strive to pay that tribute of our love
Your favours merit: Let fair truth be grac'd,
Since forg'd invention former time defac'd.)

Aus dieſem Prologe — wie auch aus mehreren Stellen des Dramas ſelbſt — folgt, daß „Sir John Oldcaſtle“ erſt

nach Erſcheinen von Shakeſpeares „Heinrich dem Vierten“ entſtanden iſt; denn die Verfaſſer kündigen an, daß durch den Titel des Stückes leicht der irrige Gedanke erweckt werden könne, daß ein fetter Schlemmer auf die Bühne tritt, nämlich der Schlemmer aus Shakeſpeares „Heinrich dem Vierten“ wieder, der ja bis dahin auch Oldcaſtle geheißen hatte. Dieſer Irrtum, der die Sinnenruhe eines puritaniſchen Zuſchauers ſtören würde, ſoll durch den Prolog ſogleich beſeitigt werden.

Daß das apokryphiſche Stück erſt nach „Heinrich dem Vierten“ entſtanden iſt, ſtimmt auch mit den Notizen Henslowes überein, wonach es 1599 zum erſten Male gegeben wurde, während — wie J. P. Collier nachgewieſen hat — der zweite Teil „Heinrichs des Vierten“ bereits am 25. Februar 1598 vorhanden geweſen iſt.

Weiter folgt aus dem Prologe, daß „Sir John Oldcaſtle“ erſt durch Shakeſpeares „Heinrich den Vierten“ veranlaßt worden iſt. Die puritaniſch geſinnten Verfaſſer hatten ſich geärgert, daß durch Shakeſpeare ihr Heiliger ſo entwürdigt worden war. Sie wollten nun dem Publikum den geſchichtlichen Oldcaſtle zeigen, den tapferen Märtyrer und tugendhaften Pair, der ſeinem Könige und Vaterlande ſtets treu geweſen war. Sie bitten den Zuſchauer, das wahre Bild ihres puritaniſchen Heiligen zu beſchützen, welches in früheren Jahren Shakeſpeares Dichtung ſo falſch entſtellt habe.

Das Drama „Sir John Oldcaſtle“ iſt alſo eine Entgegnung auf Shakeſpeares „Heinrich den Vierten“, ein Beweis mehr, daß unſer Dichter nicht ſein Verfaſſer iſt. Hierdurch iſt aber auch erklärt, warum Shakeſpeares Name das Originaltitelblatt ziert. Die Verfaſſer haben den Anſchein erwecken wollen, als ob Shakeſpeare dafür, daß er den dicken, wüſten Kumpan des Prinzen Heinz urſprünglich unter der Flagge des heiligen Märtyrers hatte ſegeln laſſen, beim Publikum um Entſchuldigung bitte, und gaben deshalb frei nach dem Satze:

„Der Zweck heiligt das Mittel!“ ihr Opus für ein Werk Shakeſpeares aus. Die falſche Autorangabe iſt alſo hier — was wohl zu beachten iſt — lediglich aus tendenziöſen Gründen erfolgt, nicht aus ſpekulativen des Buchhändlers, der hierbei unſchuldig geweſen zu ſein ſcheint und wohl ſelbſt getäuſcht worden war. Unſer Dichter hat gegen jene auch erfolgreich Proteſt erhoben, was die ſpätere Weglaſſung ſeines Namens auf dem Titelblatte beweiſt.

Daß Shakeſpeare nicht der Verfaſſer des „Oldcaſtle“ iſt, geht ferner noch aus dem Umſtande hervor, daß in dieſem Stücke die Auffaſſung Heinrichs des Fünften der Shakeſpeareſchen durchaus widerſpricht. Was hätte je unſern Dichter zu einer ſolchen Inkonſequenz veranlaſſen können? Er ſtellt Heinrich den Fünften von Anfang ſeiner Herrſcherlaufbahn an ſtets als einen Idealkönig dar, während im „Sir John Oldcaſtle“ dieſer Fürſt ſich mit Wohlbehagen ſeiner tollen Jugendſtreiche erinnert und ſogar in der gemeinſten Geſellſchaft verkleidet Würfel ſpielt. Dies weiſt wieder deutlich auf die entweder puritaniſch geſinnten oder von dieſer Sekte oder von Henry Lord Cobham erkauften Verfaſſer hin, die es ſich natürlich nicht entgehen ließen, jenem Könige, welcher den von ihnen verehrten Märtyrer einem Kirchengerichte und damit dem Feuertode überantwortete, niedere Charakterzüge anzudichten.

„Sir John Oldcaſtle“ iſt alſo nicht von Shakeſpeare, und J. M. Raich erklärte mit Recht[1]): „Tieck vergißt alle Regeln der Kritik, indem er Shakeſpeare zum Verfaſſer des gegen ihn ſelbſt gerichteten Tendenzſtückes macht.“

[1]) „Shakeſpeares Stellung zur katholiſchen Religion“ (Mainz 1884), S. 85, Anmerkung.

5. Die Puritanerin oder die Witwe von der Watlingſtraße.

„Die Puritanerin“ iſt unter dem 6. Auguſt 1607 als „A book called the comedie of the Puritan Widowe“ für George Elde in den Verlagsregiſtern eingetragen worden und erſchien im ſelben Jahre unter dem Titel:

„The Puritaine or the Widdow of Watling-Streete. Acted by the Children of Paules. Written by W. S. Imprinted at London by G. Eld. 1607.“

Die Initialen W. S. ſind nun die Veranlaſſung geweſen, daß man das Stück fälſchlicherweiſe Shakeſpeare zugeſchrieben hat. Daß es nicht von dieſem ſein kann, geht klar aus dem Umſtande hervor, daß es — wie auf dem Titelblatt vermerkt iſt — von den „Children of Paules“ aufgeführt worden iſt, einer Truppe von Knaben, welche urſprünglich dem Chore der St. Pauls-Kirche angehört und das Recht zum öffentlichen Auftreten erworben hatten. Wird Shakeſpeare einer ſolchen „Brut von Kindern“ (aery of children), ſolchen „kleinen Neſtlingen“ (little eyases), gegen deren Vorſtellungen er kurz vorher im Hamlet[1]) ſo heftig geeifert hatte, eins ſeiner Dramen zur Aufführung überlaſſen haben?

Nach Ulrici[2]) haben denn die „Puritanerin“ auch nur Buchhändler und Katalogenſchreiber als echt bezeichnet. Sie

[1]) Vergleiche: Zweiter Aufzug, zweite Szene, 346—379.

[2]) A. a. O., S. 78.

ist ein schwächliches possenhaftes Lustspiel im Stile Ben Jonsons, welches die heuchlerische Frömmigkeit der Puritaner verspottet, die — wie schon gelegentlich des „Sir John Oldcastle“ bemerkt worden ist — den Dramatikern und Schauspielern verhaßt waren. Die Handlung, welche wohl auf einer am 15. August 1597 eingetragenen Ballade in zwei Teilen: „The Wydowe of Watling-Streete“ fußen dürfte, ist recht mager und plump; auch stößt uns die Sprache oft durch geschmacklose und rohe Ausdrücke ab. Das Stück ist das Werk eines gewissen Wentworth Smith, der seine Dichterlaufbahn 1599 begonnen hatte, in welchem Jahre er in den Notizen Henslowes zum ersten Male als der Verfasser der „Italian Tragedy“ erwähnt wird.

Für die Shakespeare-Forschung ist es insofern von Wert, als es — worauf F. G. Fleay[1]) aufmerksam gemacht hat — Anspielungen auf unseren Dichter enthält, so eine auf „Macbeth“, weshalb wir bei diesem Drama auf das Jahr 1606 als späteste Entstehungszeit schließen müssen. Am Schlusse des vierten Aufzuges sagt nämlich der Schwager der puritanischen Witwe: „Und ein festliches Gelage soll gefeiert werden, Herr Sheriff, zu dem ich Euch und auch Eure früheren Gefangenen hiermit freundlich einlade. . . . Bei einem Glase Champagner wollen wir von unseren edlen Taten sprechen, und am oberen Ende der Tafel soll statt eines Spaßmachers der Geist im weißen Gewande sitzen.“ Shakespeares „Macbeth“ ist nun dasjenige Stück, welches keinen Clown enthält, da man den Pförtner, dessen Reden nach der grausigen Mordnacht eher erschütternd als komisch wirken, doch nicht als Spaßmacher gelten lassen kann, und in welchem während des Festmahles in Macbeths Schloß am oberen Ende der Tafel Banquos Geist erscheint, der hierbei — nach der Anspielung in der

[1]) A. a. O., S. 20.

„Puritanerin“ zu urteilen — auf Shakeſpeares Bühne ein weißes Gewand getragen haben muß. Dieſer Geſpenſter- und Zauberſpuck der mächtigen Tragödie ſcheint auf das gemeine Publikum eine beſondere Anziehungskraft ausgeübt zu haben, und es wird daher auch in dem pſeudoſhakeſpeareſchen Luſtſpiele den Gäſten ein ähnlicher Genuß verheißen, damit ſie der Einladung Folge leiſten. Meines Erachtens iſt dieſe Anſpielung, die zweifellos ſpöttiſch gemeint iſt, auch ein Beweis dafür, daß Shakeſpeare nicht das Stück geſchrieben haben kann; denn ich halte es für vollkommen ausgeſchloſſen, daß ein Autor in derartig höhnender Weiſe auf eines ſeiner früheren Werke hindeutet.

6. Der luſtige Teufel von Edmonton.
7. Die ſchöne Emma.
8. Mucedorus.

In einem Bande des Britiſchen Muſeums, der früher dem Könige Karl dem Zweiten gehört hatte und ſpäter ſich in Garricks Sammlung befand, ſind drei anonyme altengliſche Stücke zuſammengebunden, die nach der Angabe des Buchbinders auf dem Buchrücken: „Shakespeare, Vol. I“ von unſerm großen Dichter herrühren ſollen. Wir wollen nun unterſuchen, ob der Buchbinder ein wohl unterrichteter Mann geweſen iſt. Im allgemeinen iſt ja ein Buchbinder in literariſchen Fragen keine Autorität; es wäre aber nicht ausgeſchloſſen, daß er im Auftrage eines Kenners den Band mit der erwähnten Aufſchrift verſehen hat. „Der Beſitzer des Buches hat auch gewiß niemand mit dieſem Titel hintergehen wollen als ſich ſelbſt“[1]).

Leider beſitzen wir nur von einem dieſer drei Stücke eine brauchbare hiſtoriſche Notiz. Wir werden aber folgenden Schluß ziehen: Beſtätigt dieſes äußere Zeugnis, daß dieſes eine Drama von Shakeſpeare gedichtet iſt, ſo iſt die Angabe des Buchbinders zuverläſſig, und wir werden alle drei Stücke als Shakeſpeareſche anerkennen. Ergibt ſich dagegen für dieſes eine Drama aus der Beurkundung ein anderer Verfaſſer als Shakeſpeare, ſo iſt die

---

[1]) Tieck, „Shakeſpeares Vorſchule“, Bd. II., S. VII.

Bezeichnung des Buchbinders eine willkürliche, und wir werden alle drei Stücke als untergeſchoben betrachten dürfen.

Dieſes eine Drama, von welchem eine alte Erwähnung aufgefunden worden iſt, heißt: „Der luſtige Teufel von Edmonton“. Es erſchien zum erſten Male 1608; weitere Auflagen brachten die Jahre 1612, 1617 und 1626. Hier führt das Stück den Titel:

„The merry Devil of Edmonton, as it hath been sundry times acted by his Maiesties seruants at the Globe on the Bankside. Printed by A. M. for Francis Falkner. 1626.“

Einen fünften und ſechſten Druck kennen wir noch aus den Jahren 1631 und 1655.

Was nun das hiſtoriſche Zeugnis für den „Luſtigen Teufel“ betrifft, ſo ſei zunächſt bemerkt, daß in den Verlagsliſten, wo das Stück unter dem 22. Oktober 1607 und dem 21. Juni 1624 regiſtriert iſt, ſich ein Eintrag befindet, der gewöhlich für unſer Drama in Anſpruch genommen wird. Dieſer jedoch, die Notiz vom 5. April 1608, ſowie auch die beiden vom 10. Februar 1630/1 und 7. April 1635 beziehen ſich nicht auf das Luſtſpiel, ſondern auf eine Proſaerzählung von Thomas Brewer, von der uns eine Ausgabe vom Jahre 1631 erhalten iſt, welche den Titel führt: „The Life and Death of the merry Deuill of Edmonton. With the pleasant pranks of Smug the Smith, Sir John, and mine Host of the George, about the stealing of Venison. By T. B. Printed by T. P. for Francis Faulkner dwelling ouer against St. Margarets hill in Southwarke. 1631.“ Dagegen finden wir eine Bemerkung über das Luſtſpiel in dem 1604 gedruckten „Blacke Booke by T. M.“ Hier wird nun der „Luſtige Teufel von Edmonton“ zugleich mit Thomas Heywoods berühmtem Stück „Eine durch Güte getötete Frau“ (A Woman kill'd with Kindness) in einer Weiſe erwähnt, daß man vermuten muß, daß beide Dramen von demſelben Verfaſſer ſtammen, und wir dürfen daher ſchließen, daß der

„Luſtige Teufel von Edmonton“ ein Werk von Thomas Heywood und nicht von Shakeſpeare iſt.

Die häufigen Ausgaben des Stückes lehren uns, daß es ſehr beliebt geweſen iſt und ſich lange Zeit der Gunſt des Publikums erfreut hat, was uns weitere Zeugniſſe beſtätigen; denn es wird ſchon 1604 in dem „Blacke Booke by T. M.“ und noch 1654 von Edmund Gayton in ſeinen Noten zu „Don Quixote“ als ſehr volkstümlich bezeichnet. Auch wiſſen wir, daß es noch im Jahre 1661 geſpielt worden iſt.

Das reizende kleine Luſtſpiel, in deſſen humorvollen Wilderer- und flotten Liebesſzenen — wie Max Koch richtig bemerkt hat[1]) — etwas wie friſche Waldluft weht, weiſt große Ähnlichkeiten mit Heywoods übrigen Dramen auf, namentlich mit ſeinen „Hexen von Lancaſhire“, welche wie jenes im Globus zur Aufführung gelangt ſind. Dieſes Stück und den „Luſtigen Teufel von Edmonton“ halte ich für Heywoods beſte Werke. In beiden Dramen finden wir denſelben Mutwillen und dieſelbe Treuherzigkeit wieder. Hier wie dort ſehen wir die Wunderdinge mit einer Naivität dargeſtellt, als ob der Dichter ſelbſt daran glaubte, fühlen aber heraus, daß er über ſeinem Stoffe ſteht, und nur ein Schalk in ihm ſitzt. Auch verraten beide Stücke im Stil den Einfluß Shakeſpeares, den Heywood ſichtlich nachahmt. Beim „Luſtigen Teufel von Edmonton“ haben namentlich die „Luſtigen Weiber von Windſor“ als Vorbild gedient, und ich erkenne ſo ziemlich an, wenn Tieck — der jedoch das Stück für ein Werk Shakeſpeares ſelbſt hielt — in ſeinem „Altengliſchen Theater“[2]) ſchreibt: „Es muß um das Jahr 1600 geſchrieben ſein und fällt ſehr mit dem Ton der ‚Luſtigen Weiber‘ (vorzüglich der erſtern Ausgabe) zuſammen; die beiden Gaſtwirte ſind wie einander nachgeahmt; die erſte

[1]) „Shakeſpeare. Supplement zu den Werken des Dichters“ (Stuttgart o. J.), S. 48.

[2]) Bd. II, S. VIII.

Szene ist sehr im Geiste des großen Dichters, ebenso wie die prosaischen Charaktere; die Nacht im Walde ist meisterhaft mit ihren Verwirrungen dargestellt. Es ist ganz in seiner Art, daß die Anstalten der Geisterwelt ziemlich überflüssig werden (wenn nicht einige Szenen verloren gegangen sind), ebenso wie die weise Nüchternheit, daß keine seiner Figuren mehr Raum einnimmt, als sie notwendig haben muß, z. B. die Gemahlin des Arthur, Dorkas, die Ja und Nein sagt, nachdem die Gelegenheit Veranlassung gibt, ohne doch aus dem Hintergrunde des Gemäldes hervorzutreten." Allein selbst die „Lustigen Weiber", obwohl eins der schwächsten Stücke aus Shakespeares späterer Zeit, besitzen doch stellenweise noch ein gewisses Etwas, das der „Lustige Teufel" vermissen läßt: die größere poetische Tiefe. Das Heywoodsche Stück verrät uns einen talentvollen Dichter, der mit Eifer und Verständnis sich an Shakespeare gebildet hat, ihn mit Glück nachahmt, aber ihn doch nicht erreichen kann. Und nur die durch die Anlehnung an Shakespeare entstandene Ähnlichkeit des „Lustigen Teufels" mit den „Lustigen Weibern" ist wohl der Grund gewesen, daß der Buchhändler Humphrey Moseley gleich Tieck das Heywoodsche Lustspiel unserm Dichter zugeschrieben hat und es unter dem 9. September 1653 als ein Shakespearesches in die Verlagsregister eintragen ließ. Hierbei Moseley — wie Sidney Lee es tut[1]) — betrügerische Absichten unterzulegen, ist eine Hypothese, die durch nichts bewiesen werden kann.

Die Entstehung des „Lustigen Teufels von Edmonton", von dem Tieck noch berichtet[2]), daß ein „zweiter Teil verloren gegangen ist, in welchem sich Peter Fabel wahrscheinlich ganz aus den Stricken des bösen Feindes befreit", ist nach den „Lustigen Weibern von Windsor" zu setzen, und da das Stück 1604 in dem „Blacke Booke by T. M." in einer Weise ge-

[1]) „A Life of William Shakespeare" (London 1898), S. 181.

[2]) „Altenglisches Theater", Bd. II, S. VIII.

nannt wird, daß man annehmen muß, es war damals noch ein neues, so dürfte es Heywood, der seine Dichterlaufbahn etwa 1597 begonnen hatte, im Jahre 1602 oder 1603 geschrieben haben. —

Das zweite Drama aus dem Bande Karls des Zweiten ist die „Schöne Emma". Von dieser kennen wir eine Ausgabe aus dem Jahre 1631 unter dem Titel:

„A Pleasant Comedie of Faire Em, The Millers Daughter of Manchester with the Love of William the Conquerer. As is was sundry times publiquely acted in the honourable Citie of London, by the Right Honourable the Lord Stronge his Seruants. London. Printed for John Wright, and are to be sold at his shop at the signe of the Bible in Guiltspurstreet without Newgate. 1631."

Ein zweiter vorhandener Druck ist ohne Jahresangabe. Hier führt das Stück den gleichen Titel; dagegen lautet der buchhändlerische Vermerk: „Imprinted at London for T. N. and I. W. and are to be sold in S. Dunstanes Church-Yard in Fleetestreet." Da diese undatierte Quarto eine ältere Orthographie aufweist als die vom Jahre 1631, so dürfte sie wohl auch die ältere sein.

Das Stück ist das äußerst schwächliche und fast kindische Erzeugnis eines talentlosen Anfängers, kein Drama, sondern nur eine dialogisierte Erzählung, ohne jede Spur von Witz und Geist. Das einzige, worauf sich die Behauptung von Shakespeares Verfasserschaft stützen kann, ist die Angabe des Buchbinders, und wie schlecht es mit dieser bestellt ist, haben wir schon gesehen. Tieck schenkte ihr jedoch Glauben und versuchte daher den Shakespeareschen Ursprung der „Schönen Emma" zu verteidigen. Das kann natürlich nicht ohne die wunderlichsten Verrenkungen der Logik geschehen, und so sagt denn Tieck in seiner Vorrede zum zweiten Bande von „Shakespeares Vorschule"[1]: „Warum

[1]) S. VII.

könnte denn nicht dieser ganz schwache Versuch eine eilige Jugendarbeit des großen Dichters sein? Es wird mir immer wahrscheinlicher, daß er viel früher nach London gekommen ist, als man gewöhnlich annimmt. War er schon 1584, 85 dort, trieb ihn Not oder Neigung dazu, ohne seinen Namen zu nennen, für die Bühne zu arbeiten, so ist diese Skizze ohne Charakter, Sprache und Erfindung wohl das Werk eines Jünglings, der ohne Studien und Gelehrsamkeit, scheinbar nicht zum Dichter berufen, eben auch ein Schattenspiel ohne Wesen und Inhalt dem Theater gab, das es gewiß weder ansehnlich honorierte, noch für einen großen Gewinn hielt. Für Marlowe oder Greene, denen viele dieses Stück haben zuschreiben wollen, ist es mir geradezu zu schlecht und unbedeutend; denn wenn die erste Szene und Einleitung auch eine gewisse Ähnlichkeit mit der des ‚Roger Baco' hat, so fehlt doch der poetische Geist, die Leichtigkeit und Anmut jenes alten Gedichtes diesem hier gänzlich." Tieck gibt hier also selbst zu, daß die „Schöne Emma" sogar für Marlowe und Greene „geradezu zu schlecht und unbedeutend" ist, da ihr „der poetische Geist, die Leichtigkeit und Anmut" gänzlich fehlt; wie kann er dieses Stück dann einem Shakespeare zuschreiben, der jene selbst in seinen Jugenddramen noch turmhoch überragt! O Tieck, mir scheint, als du dieses niederschriebst, war dein Wahlspruch: „Credo, quia absurdum."

Vermutungen darüber anzustellen, wer der Verfasser des Stückes ist, halte ich für gänzlich verfehlt, da wir für solche kein äußeres Zeugnis als Anhaltspunkt besitzen, und innere Gründe unzulänglich und trügerisch sind. —

Die älteste uns bekannte Ausgabe des „Mucedorus", welcher das dritte Stück ist, das sich noch in dem Bande Karls des Zweiten befindet, erschien 1598 unter dem Titel:

„A Most pleasant Comedie of Mucedorus the Kings sonne of Valentia and Amadine the King's daughter of

Arragon, with the merry conceites of Mouse. Newly set foorth, as it hath bin sundrie times plaide in the honorable Cittie of London. Very delectable and full of mirth. London. Printed for William Jones, dwelling at Holborn Conduit, at the signe of the Sunne. 1598.“

Eine zweite und dritte Quarto brachten die Jahre 1606 und 1609; in einer vierten von 1610 folgt auf dem Titelblatt nach dem Worte „Mouse“ der Satz: „Amplified with new additions, as it was acted before the King's Majestie at Whitehall on Shroue Sunday night. By His Highnes Seruants usually playing at the Globe.“ Das besonders wegen der Späße des Clowns Mouse sehr beliebte Stück wurde später noch oft aufgelegt und zwar 1613, 1615, 1619, 1621, 1629, 1634, 1639 und 1668. In den Verlagsregistern ist der „Mucedorus“ nur unter dem 17. September 1618 erwähnt. Selbst die erste Druckerlaubnis für William Jones fehlt.

Dieses Lustspiel ist auf die Liste der apokryphischen Shakespeare-Dramen ebenfalls lediglich auf Grund der falschen Buchbinderangabe gekommen. Trotzdem hielt Tieck auch den „Mucedorus“ für eine bereits in Stratford geschriebene Jugendarbeit Shakespeares, welche Annahme er in seiner Novelle „Der Dichter und sein Freund“, dem zweiten Teile des „Dichterlebens“, weiter ausführt. Diese Ansicht ist jedoch durchaus unbegründet und haltlos; besonders spricht gegen sie die im „Mucedorus“ häufig auftretende Alliteration, welche Shakespeare selbst in seinem Jugendlustspiel „Love's Labour's Lost“ verspottet. Hier läßt unser Dichter den Holofernes sagen[1]):

„Ich will die Alliteration etwas hervorheben; denn das verrät Leichtigkeit.

Die forsche Fürstin faßt und fängt ein Prunktier, prall
und prächtig;

[1]) Vierter Aufzug, zweite Szene.

Ein Spießer ſonſt, Geſpießter nun, geſpießt vom ſpitzen Spieße.
Es heult der Hund; zum Spießer 'n l, ein Spießerl wird's, ſo dächt' ich.
Den Spießer ſpießt die Spießerin; hallo hallt auf der Wieſe."

(I will something affect the letter, for it argues facility.
The preyfull princess pierc'd and prick'd a pretty pleasing pricket;
Some say a sore; but not a sore, till now made sore with shooting.
The dogs did yell: put l to sore, then sorel jumps from thicket;
Or pricket, sore, or else sorel; the people fall a-hooting.)

Ich bin überzeugt, daß Malone das Rechte getroffen hat, wenn er meint, daß der Verfaſſer dieſes trotz einiger poetiſcher Stellen im ganzen unbeholfenen Stückes Robert Greene iſt. Er ſtützt ſich darauf, daß Chettle in einer 1603 erſchienenen Schrift Marlowe mit dem Namen Muſäus bezeichnet, weil dieſer deſſen kleines Epos „Hero und Leander" überſetzt hat, und einen zweiten Dichter mit dem Namen Muſidorus, ſicher nur deshalb, weil er der Autor des gleichnamigen Luſtſpiels iſt. Unter dieſem zweiten Dichter verſteht Malone den mit Chettle befreundeten Greene. Daß bereits zu deſſen Lebzeiten der „Mucedorus" entſtanden iſt, darauf deutet ſchon die reichlich angewandte Alliteration, welche um 1598 meiſt verſchmäht wurde, dagegen bis etwa 1590 nach dem Vorbilde von John Lilys 1579 erſchienenem Roman „Euphues or the Anatomy of Wit" oft bis zum Überdruß gehäuft worden war. Daß Greene dem Euphuismus angehangen hat, wiſſen wir; iſt er doch in dieſem Stile als Proſaiker ſogar ſehr fruchtbar geweſen, und ſeine beiden Schriften „Der Verweis des Euphues an Philautus" und „Arbaſto, König von Dänemark, oder die Anatomie des Glückes" verraten ſchon durch die Titel die Nachahmung von Lilys Erzählung. Da nun ferner der „Mucedorus" zu jenen romantiſchen Stoffen gehört, für welche Greene eine ausgeſprochene Vorliebe beſeſſen hat, ſo

halte ich es faſt für ſicher, daß dieſer Dichter auch der Verfaſſer des „Mucedorus“ iſt. —

Wenn wir uns noch fragen, wie kam der Buchbinder dazu, den Band mit den drei Dramen „The merry Devil of Edmonton“, „The fair Em“ und „Mucedorus“ mit der falſchen Rückenaufſchrift zu verſehen, ſo iſt zu erwidern: Der Buchbinder, der dieſe drei anonymen Stücke zufällig zuſammenband, hat ſie, um ſeinem Kinde doch einen Namen zu geben, einfach dem bekannteſten Theaterdichter der Zeit zugeſchrieben, aus der ihre Drucke ſtammen.

9. König Eduard der Dritte.

Das hiſtoriſche Schauſpiel „Eduard der Dritte“ iſt der Londoner Buchhändlerinnung laut deren Verlagsregiſtern am 1. Dezember 1595 angezeigt worden und erſchien zum erſtenmal im nächſten Jahre unter dem Titel:

„The Reigne of King Edward the Third: As it hath bin sundrie times plaied about the Citie of London. London, printed for Cuthbert Burby, 1596.“

Ein zweiter Druck kam 1599 heraus. Weitere Auflagen brachten die Jahre 1609, 1617 und 1625.

Obgleich das Stück — wie die häufigen Wiederholungen des Druckes vermuten laſſen — ſehr beliebt geweſen iſt, nennt doch keines der Titelblätter den Autor. Auch in den Verlagsregiſtern, wo es außer unter dem 1. Dezember 1595 noch viermal eingetragen iſt — nämlich unter dem 16. Oktober 1609, 2. März 1617/8, 23. Februar 1625/6 und 4. März 1638/9 — iſt niemals der Verfaſſer bezeichnet. Zum erſten Male wurde es Shakeſpeare im Jahre 1656 in „an exact and perfect Catologue of all Playes that are Printed“ zugeſchrieben. Derſelbe befindet ſich in „The Careles Shepherdess. A Tragic Comedy. Written by T. G. (d. h. T. Goff) Mr. of Arts. With an Alphebeticall Catologue of all such Plays that ever were Printed. London printed for Richard Rogers and William Leg, and are to be sould at Pauls Chaine nere Doctors commons, 1656.“ Dieſes Zeugnis iſt jedoch völlig wertlos; denn Goff

hat den Katalog ganz unkritisch und ohne jede Kenntnis der Tatsachen zusammengestellt, was uns der Umstand lehrt, daß unmittelbar neben dem apokryphischen „Eduard dem Dritten" auch Marlowes „Eduard der Zweite" und Heywoods „Eduard der Vierte" unserem Dichter untergeschoben sind. Im Jahre 1760 ließ dann das Drama Edward Capell in seinen „Prolusions or Select Pieces of Ancient Poetry" als „a play thought to be writ by Shakespeare" abdrucken, d. h. „als ein Stück, das vermutlich von Shakespeare geschrieben ist." Daß diese Ausdrucksweise nicht — wie Max Moltke glaubt[1]) — „eine in den damaligen literarischen Kreisen Englands gäng und gäbe traditionelle, öffentliche Meinung bedeutet", sondern Capells individuelle, persönliche, das geht klar daraus hervor, daß dieser in seinen „Prolusions" über „Eduard den Dritten" sagt: „Außerliche Gründe für Shakespeares Autorschaft sind freilich, wie wir zugeben müssen, nicht vorhanden. Aber aus der Ähnlichkeit des Stiles mit seinen früheren Werken und noch mehr aus der Betrachtung der Zeit, wo es entstand, und wo kein bekannter Schriftsteller imstande war, ein solches Drama zu schreiben, können wir einen solchen Schluß mit vollem Recht machen."

Die innere Beschaffenheit „Eduards des Dritten" würde uns keine Ursache geben, die Capellsche Meinung anzuzweifeln, da das Drama in der Tat lebhaft an Shakespeare erinnert und ein so vortreffliches Stück ist, daß man mit Vincke[2]) fragen kann, welcher bekannte Dichter konnte es schreiben, wenn Shakespeare nicht der Autor ist. Auch die Namenlosigkeit der alten Drucke kann nicht als Einwand gegen die Capellsche Ansicht herangezogen werden, weil auch mehrere anerkannte Shakespearesche Dramen anonym erschienen sind, ohne daß hierfür ein Grund ersichtlich ist. Dagegen könnte dieser Umstand —

[1]) „König Eduard der Dritte" (Leipzig o. J.), Nachwort, S. 79.
[2]) A. a. O., S. 373.

wie schon Ulrici gezeigt hat[1]) — bei „Eduard dem Dritten“ für die Ausgaben nach der Thronbesteigung Jakobs des Ersten im Jahre 1603 leicht erklärt werden. In den beiden ersten Aufzügen finden sich nämlich gegen die Schotten einige bissige Bemerkungen, welche wohl bei Lebzeiten der Königin Elisabeth angebracht waren, da diese ihrem Nachfolger wie dessen Mutter Maria Stuart wenig hold war und mit Schottland stets auf gespanntem Fuße stand, welche aber für Jakob den Ersten beleidigend sein mußten. Daher wäre es möglich, daß Shakespeare — der diesem Fürsten für häufig bewiesenes Wohlwollen Dank schuldete — sich unter dessen Regierung absichtlich nicht öffentlich zur Vaterschaft „Eduard des Dritten“ bekannt hat, um nicht seinen Gönner zu erzürnen, dem er im „Macbeth“ und „Heinrich dem Achten“ seine Ergebenheit zur Schau getragen hat.

Der Haupteinwand, der von der Kritik gegen Shakespeares Autorschaft dieses apokryphischen Stückes angeführt wird, ist der, daß die beiden ersten Aufzüge zu selbständig für sich allein daständen, und deren organische Verbindung mit den drei letzten Aufzügen fehle. Ich entgegne hierauf mit Max Moltke[2]): „Daß zur Überbrückung einer Kluft, zur Verbindung eines Bruches, kurzum zur Herstellung des Zusammenhanges zwischen dem zweiten und dritten Akte irgend etwas fehle, . . . kann ich nimmermehr zugeben. Der Dichter spricht es an mehreren Stellen des Dramas deutlich genug aus, daß er einen Herrscher und Helden hinstellen gewollt, der in noch so gerechter Sache nicht vermocht oder verdient hätte zu siegen, wenn er nicht zuvor im Kampfe mit seinen eigenen Leidenschaften sich selbst besiegt hätte; und der ganze episodisch gehaltene zweite Akt dient nur gleichzeitig zur Verzögerung und Steigerung der Haupthandlung.“

---

[1]) A. a. O., 3. Teil, S. 96.

[2]) A. a. O., S. 78.

Am Eingang des ersten Aufzuges beschließt König Eduard den Feldzug gegen Frankreich. Zugleich kommt die Botschaft, daß das schottische Heer das Schloß der schönen Gräfin von Salisbury belagert. Er befreit zunächst diese und erglüht sofort beim ersten Begegnen in sündiger Liebe zu dem herrlichen Weib. Am Schlusse des zweiten Aktes wird er aber durch die Tugendgröße der Gräfin überwunden und gestärkt, so daß er aus seinem bösen Traum erwacht (I am awaked from this idle dream)[1]) und seiner Leidenschaft entsagt. Jetzt, wo er sich selbst besiegt hat, hat er auch ein moralisches Anrecht, andere zu besiegen. Er zieht mit seinem Sohne, dem schwarzen Prinzen, nach Frankreich, dessen Heer er in gerechter Sache überwindet.

Die Gräfin muß also gemäß der Anlage des Ganzen nach dem zweiten Aufzuge notwendig vom Schauplatze verschwinden. Sie hat dann keine Beziehung mehr zum Titelhelden, da dessen Liebe zu ihr jetzt der Vergangenheit angehört. In die drei letzten Akte — wie Max Moltke in seiner Bühnenbearbeitung des Stückes getan hat — neue Szenen einzulegen, in denen sie wieder auftritt, um hierdurch eine bessere Verbindung herzustellen, ist nicht nur vollkommen überflüssig, sondern sogar ein dramatischer Fehler und widerspricht geradezu dem Plane der Dichtung. Der organische innerliche Zusammenhang der Gräfin-Salisbury-Szenen mit den übrigen Teilen des Stückes ist wohl vorhanden; nur einer Kritik, die nicht in die Tiefen des Dramas eingedrungen ist, kann er entgehen.

„In den ersten beiden Akten sehen wir den mächtigen König, der in seiner herben Größe, seiner rücksichtslosen Energie an die Charakterzeichnungen in ‚Heinrich dem Sechsten‘ und ‚Richard dem Dritten‘ erinnert, wie er vor der Tugend und Pflichttreue eines Weibes so klein, so ohnmächtig, so unköniglich, von einer unwürdigen Leidenschaft geknechtet erscheint, daß

[1]) Zweiter Aufzug, zweite Szene.

er plötzlich seine großen Pläne fallen läßt, um Verse zu machen und Intrigen zu spinnen. Alle menschliche Größe und Kraft bricht zusammen, wenn ihr nicht die Grundbedingung aller Sittlichkeit, die Selbstbeherrschung, zur Seite steht; die höchste Energie des Menschen hält nicht Stich gegen die Angriffe böser Begierden und Leidenschaften, wenn sie, auf die schwache, unbewehrte Seite gerichtet, von der Macht der Selbstbeherrschung nicht gezügelt werden, — das ist der Kern der Lebensanschauung, die dem ersten Teile zugrunde liegt. Aber die wahre Energie vermag sich auch wieder zu erheben; sie stärkt sich an der Tugend anderer, die ihr, mit größerer Festigkeit begabt, gegenüber gestellt ist. Mit diesem Troste und mit der ergreifenden Schilderung der weit höheren Energie eines Weibes, das, um ihre Tugend und den königlichen Herrn zu retten, zum Selbstmord bereit ist, schließt der zweite Akt, und dieser Schluß bildet . . . insofern den Übergang zur folgenden zweiten Hälfte, als uns diese sodann die wahre, weil durch die Selbstüberwindung erprobte Heldengröße in ihrem vollen Glanze zeigt, nicht nur am Könige, sondern auch an seinem ruhmwürdigen Sohne. Denn auch der Prinz ist durch dieselbe Schule hindurchgegangen: er beweist gegen Ende des zweiten Akts durch den raschen, schweigenden Gehorsam gegen die Befehle seines Vaters, obwohl sie seinen Wünschen schnurstracks zuwider sind, dieselbe Selbstbeherrschung, zu der sich der König erhebt. So hoher sittlicher Kraft, der ohnehin das Recht zur Seite steht, vermag nichts zu widerstehen. Der übermütige Johann von Frankreich, der, sein Unrecht kennend, sich doch auf alle Weise darin zu behaupten trachtet, der dem gegebenen Worte des Dauphins in blinder Rachsucht höchst unköniglich die königliche Sanktion verweigert, seine ebenso übermütigen Söhne, trotzend auf ihre äußere Überlegenheit, werden zwei- und dreimal besiegt und gefangen nach England geführt. Wie in ‚Heinrich dem Fünften‘ feiert die innere Kraft des Geistes und Charakters mit den

geringſten Mitteln den größten Triumph über die äußere Macht und Stärke. Noch am Schluß des letzten Aktes bewährt dann König Eduard die gewonnene Herrſchaft über ſich ſelbſt durch die Milde, die er der Stadt Calais angedeihen läßt, der ſchwarze Prinz überall durch den beſcheidenen, gehorſamen Sinn, den ihm die großen, ruhmreichen Siege, die er gewonnen, nicht verrücken können. So beweiſt uns das Ganze, wie das wahre Heldentum, der Sieg und alle Herrſchaft der Welt gebunden iſt an die Herrſchaft des Menſchen über ſich ſelbſt. Es iſt dasſelbe Thema, das in allen hiſtoriſchen Dramen Shakeſpeares, in ſeinen Tragödien, ja ſogar in vielen ſeiner Luſtſpiele mitklingt; es pulſiert überhaupt im Ganzen dasſelbe rein ethiſche Gefühl, das den Herzſchlag der Shakeſpeareſchen Dichtung bildet."

So äußerte ſich Ulrici[1]) über den Kern des herrlichen Dramas „Eduard der Dritte". Ich begreife nicht, wie er trotzdem dazu gekommen iſt, es Thomas Lodge zuzuſchreiben. Wo hätte dieſer Dichter, der in den Banden des Euphuismus lag — was ſchon aus dem Titel ſeiner Erzählung „Rosalynde, Euphues' golden legacie" hervorgeht —, wo hätte der Autor eines ſo rohen und unhiſtoriſchen Stückes wie „Die Wunden des Bürgerkriegs, lebendig dargeſtellt in den Tragödien von Marius und Sulla," je ſolche erhabene Ethik entwickelt! Und um ſo unverſtändlicher wird Ulricis Anſicht, wenn er weiter über dieſes Meiſterwerk ſchreibt[2]):

„Die Charaktere ſind zwar . . . etwas herbe und ſchroff, in der Manier ‚Heinrichs des Sechſten' und ‚Richards des Dritten' mit wenigen ſtarken Strichen gezeichnet. Allein dieſe Schroffheit trägt eine ergreifende poetiſche Kraft in ſich, welche weder die Geſtalten Greenes, Peeles, Kyds, noch auch Marlowes Helden erreichen, weil ihrer Energie die ethiſche

[1]) A. a. O., 3. Teil, S. 97 bis 99.

[2]) A. a. O., 3. Teil, S. 99 und 100.

Grundlage mangelt. . . . Wie voll und lebendig . . . trotz des geringen Aufwands von Kunſtmitteln die Charaktere Eduards und des ſchwarzen Prinzen, der Gräfin von Salisbury und ihres Vaters, König Johanns und ſeiner Söhne, Salisburys, Villiers', Coplands heraustreten, wird jeder achtſame Leſer von ſelbſt finden. Die Darſtellung, z. B. wie König Eduard zuerſt ſeine Leidenſchaft für die Gräfin aufkeimen fühlt, wie er ihr zu entfliehen ſucht und, doch gefeſſelt, wider Willen zögert und bleibt, — die letzte Szene des zweiten Akts, wo der König, durch ſeinen heldenmütigen, von Kriegsluſt glühenden Sohn an ſeine treue Gattin und ſein großes Unternehmen gemahnt, im Begriff iſt, ſeinem beſſeren Selbſt zu folgen, aber durch ein Lächeln der Gräfin beſiegt, den ſchon gefaßten Entſchluß fallen läßt, um in einem anderen Sinne wiederum von ihr beſiegt zu werden, — oder jene Szenen des dritten und vierten Akts, dort der Vater in großartiger Härte dem eignen Sohne Hilfe zu bringen verbietend, um ſeine Tapferkeit zu erproben und ſeinem Ruhme Raum zu laſſen, hier der Prinz von einem ſechsmal ſtärkeren Heere umringt, ganz im Sinne des mittelalterlichen Rittertums dem Tode ſich weihend, aber mit Gottes Hilfe, der durch Zeichen und Prophezeiungen Furcht und Schrecken unter die Feinde ſchleudert, den herrlichſten Sieg erringend, — dieſe Szenen ſind m. E. ſelbſt des alten Shakeſpeare nicht unwürdig."

Den Ausführungen Ulricis ſtimme ich — ſoweit angeführt — voll bei. Es iſt jedoch klar, daß deſſen Meinung, Lodge ſei der Verfaſſer „Eduards des Dritten", als falſch zu verwerfen iſt. Auf was für ſchwachen Füßen ſeine Behauptung ſteht, geht ſchon aus ſeinen eigenen Worten hervor, wenn er ſchreibt[1]): „Ich bin mir . . . vollkommen bewußt, daß ich nur rate und meine Hypotheſe nicht begründen kann, wenn ich auf die Möglichkeit hinweiſe, daß Th. Lodge der Dichter

[1]) A. a. O., 3. Teil, S. 103.

‚Eduards des Dritten‘ gewesen sein könnte.“ Die großartigen Charaktere in diesem Drama, die — wie Ulrici zugibt — in ihrer ergreifenden poetischen Kraft weder von Greenes, Peeles, Kyds, noch von Marlowes Helden erreicht werden, sollen Kinder eines Lodge sein, der als Dramatiker noch unter den eben Genannten steht!

Außer der Charakteristik, der Ethik und der Anlage des Stückes ist auch dessen Sprache meisterhaft. Sie ist so ergreifend und schwungvoll, wie sie von allen uns bekannten Dramatikern der damaligen Zeit nur Shakespeare geschrieben hat, und ihre Färbung, wie die Struktur der Verse erinnern so lebhaft an diesen Dichter, daß man meinen kann, er müsse auch der Verfasser „Eduards des Dritten“ sein. Und doch ist dieses Stück kein Werk Shakespeares.

Ich bin auf Grund der erwähnten Goffschen Notiz eine Zeit lang auch der Ansicht gewesen, daß das prächtige apokryphische Schauspiel von Shakespeare stamme, welche Meinung ja die innere Beschaffenheit des Stückes nur bestätigen kann. Allein bald bewiesen mir die dargelegten Begleitumstände die Unzuverlässigkeit dieses Zeugnisses, so daß ich die Echtheit des Dramas nicht länger aufrechterhalten konnte, da alle inneren Gründe gar nichts besagen. Selbst die Tatsache, auf die die Verteidiger der Shakespeareschen Autorschaft oft so nachdrücklich pochen, die Tatsache nämlich, daß wir den letzten Vers von Shakespeares 94. Sonette:

„Lilies that fester smell far worse than weeds“,

wörtlich in der ersten Szene des zweiten Aufzuges „Eduards des Dritten“ wiederfinden, zeugt keineswegs für dessen Echtheit; denn wir wissen, daß die Sonette lange Zeit vor ihrem Druck in den Freundeskreisen des Dichters im Umlauf gewesen sind. Auf diese Weise hat sie auch der Verfasser der apokryphischen Historie kennen gelernt, welcher dann — ob in wissentlicher oder in unbeabsichtigter Anlehnung an Shakespeare, ist uns ganz gleich-

gültig — die angeführten Worte in seinem Drama verwendet hat. Für die Unrichtigkeit der Goffschen Behauptung spricht auch — allerdings nicht in völlig überzeugender Weise — der Umstand, daß 1598 Francis Meres in seiner „Palladis Tamia, Wit's Treasury, the second part of Wit's Commonwealth" den 1596 im Druck erschienenen und sicher schon 1595, wenn nicht vielleicht gar bereits 1594 aufgeführten „Eduard den Dritten" nicht als eins der Dramen erwähnt, welche Shakespeares Vortrefflichkeit als Schauspieldichter beweisen. Es ist zwar sicher, daß Meres in seinem Verzeichnis durchaus nicht sämtliche Stücke nennen will, die Shakespeare bis dahin verfaßt hat, was uns schon die Tatsache lehrt, daß er von den früher entstandenen anerkannten Schauspielen nicht die drei Teile „Heinrichs des Sechsten" und die „Zähmung der Keiferin" erwähnt. Er will nur als Beleg für sein Lob ein rundes Dutzend von Dramen anführen, von denen er ein halbes Dutzend aus der Reihe der Lustspiele, das andere halbe Dutzend aus den Tragödien herausgreift, und zwar wählt er offenbar die beim Publikum beliebtesten Stücke. Wir dürfen daher nicht unmittelbar schließen, daß das Fehlen eines vor 1598 entstandenen Shakespeare zugeschriebenen Schauspiels in der Meresschen Liste dessen Unechtheit beweist. Allein dieser Umstand ist bei „Eduard dem Dritten" doch bedenkenerregend, da derselbe — was schon die häufigen Auflagen beweisen — so beliebt gewesen ist, daß Meres ihn wohl erwähnt und dafür ein anderes Drama, etwa den weniger populären „König Johann", ausgelassen haben würde, wenn Shakespeare der Dichter des Stückes wäre.

Auf einen zweiten Umstand, der schwerer wiegend als die Meresche Nicht-Erwähnung ist, welche nur den Charakter eines Verdachtsmomentes hat, und der zweifellos die Unechtheit „Eduards des Dritten" beweist, kann ich erst später bei einer anderen Gelegenheit eingehen[1]).

[1]) Vgl. S. 157.

Wer iſt nun aber der Dichter „Eduards des Dritten“, wenn es nicht Shakeſpeare iſt und auch keiner der uns bekannten Dramatiker des Eliſabethaniſchen Zeitalters ſein kann? Hierauf muß ich entgegnen, daß ich für den Verfaſſer dieſes hiſtoriſchen Schauſpiels einen jungen Mann halte, der ein echter Dichter war, der jedoch — etwa, weil er wie Joh. Ant. Leiſewitz aus irgend welchen Urſachen nur ein Drama veröffentlicht hat, oder weil er nach einem einzigen genialen Wurf in frühem Alter geſtorben iſt — uns unbekannt geblieben iſt, einen jungen Mann, der vielleicht berufen war, mit Shakeſpeare ein wunderbares, hell leuchtendes Zweigeſtirn zu bilden, obwohl er zunächſt dem großen Vorbilde nur nachgeeifert hatte, dem aber ein neidiſches Geſchick verwehrt hat, auf eigner Bahn die Flügel ſeines Genies voll zu entfalten.

10. Der erſte Teil des Streites zwiſchen den beiden berühmten Häuſern York und Lancaſter.

11. Die wahre Tragödie von Richard, Herzog von York.

Man ſollte meinen, daß der Streit über die Echtheit der drei Teile „Heinrichs des Sechſten“ jetzt beendet ſei, da ſie ſich in ſämtlichen Shakeſpeare-Ausgaben finden. Es iſt aber leider nicht ſo. Selbſt heute verfechten noch manche die falſche Anſicht der älteren engliſchen Forſcher, daß an dieſen Dramen unſer Dichter nur geringen Anteil habe. Ich verſtehe aber nicht, warum ſolche Kritiker dann noch „Heinrich den Sechſten“ in die von ihnen beſorgten Shakeſpeare-Ausgaben aufnehmen. Auf dieſe haltloſe Anſicht will ich an dieſer Stelle nur kurz Folgendes entgegnen:

Die drei Teile „Heinrichs des Sechſten“ ſtanden ſchon in der erſten Folioausgabe vom Jahre 1623, „die — wie bekannt von Heminge und Condell, ſeinen vieljährigen Freunden und Mitvorſtehern desſelben Theaters, veranſtaltet wurde. Kann man ſich wohl überreden, ſie hätten nicht gewußt, ob ein in ihrem Repertorium befindliches Stück wirklich von Shakeſpeare ſei oder nicht? Und will man dieſe ehrlichen Männer gerade in dieſem . . . Falle eines abſichtlichen Betruges beſchuldigen, da ſie ſich ſonſt gar nicht ſo begierig zeigen, alles zuſammenzuraffen, was unter Shakeſpeares Namen ging, ſondern,

wie es ſcheint, bloß die Schauſpiele gaben, wovon ſie Handſchriften in Händen hatten? . . . Ich begreife nicht, wie aller kritiſche Skeptizismus in der Welt hinreichen ſoll, ein ſolches Zeugnis umzuſtoßen[1]." Die Aufnahme eines Dramas in die Folioausgabe von Heminge und Condell iſt ein ſicherer Beweis für ſeine Echtheit.

Hierzu kommt noch, daß Shakeſpeare ſelbſt im Epiloge zu ſeinem „Heinrich dem Fünften" Zeugnis für die drei Teile „Heinrichs des Sechſten" gibt; er ſagt hier:

„Heinrich der Sechſt', in Windeln ſchon ernennt
Zu Frankreichs Herrn und Englands, folgt ihm nach,
Durch deſſen vielberatnes Regiment
Frankreich verloren ward und England ſchwach:
Was oft auf unſrer Bühne wir gezeigt;
Um derentwill'n ſeid dieſem Stück geneigt."

(Henry the Sixth, in infant bands crown'd King
Of France and England, did this king succeed,
Whose state so many had the managing,
That they lost France and made his England bleed:
Which oft our stage hath shown; and for their sake
In your fair mind let this acceptance take.)

Shakeſpeare erklärt hier alſo in ſeinem reiferen Alter — „Heinrich der Fünfte" iſt Ende des Jahres 1598 entſtanden — „Heinrich den Sechſten" für ſein Eigentum. Der Plural „their" beweiſt, daß er alle drei Teile meint. Wird er nun um günſtige Aufnahme ſeines Stückes bitten, weil früher die Dramen eines anderen oder ſolche, an denen er ſelbſt nur geringen Anteil hat, gefallen haben? Oder will man ſogar den Dichter ſelbſt Lügen ſtrafen?

Mit der Beſtätigung von Shakeſpeares Autorſchaft der Trilogie „Heinrich der Sechſte" iſt zugleich auch die Frage

[1]) A. W. von Schlegel, a. a. O., zweiter Teil, zweite Abteilung, S. 233.

über die beiden apokryphiſchen Dramen entſchieden, welche in ihren älteſten Quartausgaben folgende Titel führen:

1. „The First Part of the Contention betwixt the two famous houses of Yorke and Lancaster, with the death of the good Duke Humphrey: And the banishment and death of the Duke of Suffolke, and the Tragicall end of the proud Cardinall of Winchester, with the notable Rebellion of Jack Cade: and the Duke of Yorkes first claime unto the Crowne. London Printed by Thomas Creed, for Thomas Millington, and are to be sold at his shop under Saint Peters Church in Cornwall. 1594.“

2. „The true Tragedie of Richard Duke of Yorke, and the death of the good King Henrie the Sixt, with the whole contention betweene the two houses Lancaster and Yorke, as it was sundrie times acted by the Right Honourable the Earle of Pembrooke his seruants. Printed at London by P. S. [d. h. Peter Short] for Thomas Millington, and are to be sold at his shoppe under Saint Peters Church in Cornwal. 1595.“

Über die Autorſchaft dieſer beiden Stücke hat man die verſchiedenſten Anſichten laut werden laſſen. Alexander Dyce behauptete, daß Marlowe der Verfaſſer der alten Dramen wäre. Nach Collier, Gervinus und Kreyßig ſollen dieſe von Greene ſtammen. Dagegen meinte Malone wieder, daß ſie von Greene und Peele geſchrieben ſind, während nach Furnivall und anderen ſie von Marlowe und Greene herrühren. Nach Richard Grant White würde zu den beiden letzten Dichtern ſich noch Shakeſpeare und vielleicht auch Peele als Urheber geſellen. Das iſt — wie wir ſehen — eine reichhaltige, noch nicht einmal vollſtändige Muſterkarte der verſchiedenſten Anſichten. Da dieſelben alle lediglich aus der inneren Beſchaffenheit der Stücke gefloſſen ſind, ſo lehren uns die widerſprechenden Ergebniſſe einmal recht offenkundig, wie

unzuverläſſig alle derartigen Schlüſſe aus dem Weſen der Dramen ſind.

Es gibt nun nicht einen einzigen hiſtoriſchen Grund, den einer dieſer Kritiker für ſeine Anſicht beibringen könnte, und ein unbefangener Beurteiler aller bekannten Tatſachen kann nur zu dem Schluſſe gelangen, daß die beiden apokryphiſchen Stücke vom gleichen Verfaſſer wie „Heinrich der Sechſte", alſo von Shakeſpeare geſchrieben ſind. Der Inhalt jener alten Dramen iſt vollkommen derſelbe wie der von Shakeſpeares „Heinrichs des Sechſten" zweitem und drittem Teile. Aber nicht nur dieſer, ſondern auch die ganze Anlage, Akt für Akt, Szene für Szene iſt durchaus dieſelbe, und — wie J. O. Halliwell[1]) richtig nachgewieſen hat — findet ſich ſogar mehr als die Hälfte der Verſe der beiden apokryphiſchen Dramen völlig unverändert oder mit nur unbedeutenden Abweichungen im zweiten und dritten Teile „Heinrichs des Sechſten" wieder. So zählt die erſte Szene, welche ſowohl den zweiten Teil „Heinrichs des Sechſten", als auch den „First part of the Contention" einleitet, dort 254 Verſe, hier 166 Zeilen, wovon aber offenbar mehrere Proſaſtellen nur verſtümmelte Blankverſe ſind und, als ſolche gedruckt, deren Zahl auf etwa 175 erhöhen würden. Von dieſen 175 Verſen weichen nur 34 von den entſprechenden in „Heinrich dem Sechſten" ab; 141 ſtimmen — meiſt wörtlich — mit ihnen überein. Shakeſpeare hätte demnach, wenn die beiden apokryphiſchen Dramen nicht von ihm herrührten, in dieſer Szene einem fremden Stücke nur 79 neue Verſe hinzugefügt und 34 alte umgearbeitet. Ebenſo verhält es ſich mit den übrigen Szenen des „First part of the Contention". In der „True Tragedie of Richard Duke of Yorke" ſtimmt ſogar faſt der geſamte Inhalt mit dem von „Heinrichs des Sechſten" drittem Teile

[1]) „The first Sketches of the Second and Third Parts of King Henry the Sixth" (London, printed for the Shakespeare Society, 1843).

mehr oder weniger überein. Nach Malones Aufstellung lauten von den zusammen 6043 Versen der beiden letzten Teile „Heinrichs des Sechsten“ 1771 wörtlich und 2373 etwas abweichend wie in den beiden angezweifelten Stücken und 1899 fehlen in diesen. Wären die apokryphischen Dramen nicht von Shakespeare, so würde dieser daher auch an den beiden letzten Teilen „Heinrichs des Sechsten“ nur geringen Anteil haben, und es wären diese „in der Tat ein kolossales Plagiat, von dem nur unbegreiflich bleibt, wie Heminge und Condell die Stirn haben konnten, es unter Shakespeares Werke mit aufzunehmen.“[1]) Es wäre dann weiter vollkommen unverständlich, wie Shakespeare auf der Höhe seines dichterischen Schaffens seinen unbestritten und unbestreitbar echten „Heinrich den Fünften“ ebenso wie seinen nicht minder unbestritten und bestreitbar echten „Richard den Dritten“ in eine derartig enge und feste organische Verbindung mit dem Werke eines untergeordneten Dichters oder gar seines gehässigen Gegners Greene setzen konnte, in einen derartig innigen Zusammenhang, daß es bisher noch niemand gewagt hat und es auch nie jemand wagen kann, ihn zu bestreiten. Oder traut man einem Genie wie Shakespeare ein solch widersinniges Verfahren zu?

Daß die beiden apokryphischen Dramen von Shakespeare stammen, geht auch aus Greenes erwähntem Pamphlet „A Groat's Worth of Wit“ hervor, wo unser Dichter als eine Krähe bezeichnet wird, welche „mit einem Tigerherzen in eines Schauspielers Haut gehüllt“ ist (with his tiger's heart wrapt in a player's hide). Dieser Ausdruck ist eine Parodie auf einen Vers aus dem dritten Teile „Heinrichs des Sechsten“, welcher jedoch wörtlich auch in der „True Tragedie“ steht. Der betreffende Vers lautet: „O Tigerherz, in Weiberhaut gehüllt“ (O tiger's heart, wrapt in a woman's hide)[2]). Die

[1]) Ulrici, a. a. O., 3. Teil, S. 7.

[2]) „Heinrich der Sechste“, dritter Teil, erster Aufzug, vierte Szene.

Anſpielung würde nun alle Pointe verlieren, wenn der Vers nicht von Shakeſpeare ſelbſt herrühren würde; der Hieb konnte nur ſitzen, wenn der Angegriffene mit eigenen Worten getroffen wurde. Wer das nicht einſieht oder einſehen will, mit dem läßt ſich nicht darüber reden, da er die Satire nicht verſteht. Daß Greene unſern Dichter zugleich eine „mit fremden Federn geſchmückte“ Krähe nennt (beautified with our feathers), dies beweiſt nicht — wie man vielfach angenommen hat —, daß Shakeſpeare an den beiden Millingtonſchen Stücken keinen Anteil habe, dieſelben vielmehr von Greene oder einem anderen zeitgenöſſiſchen Dramatiker verfaßt ſeien, und jener ſie ſpäter nach einigen Erweiterungen und Veränderungen unter dem Titel „Heinrich der Sechſte“ unberechtigterweiſe als ſein Eigentum ausgegeben habe. Daß unſer Dichter einer ſolchen unedlen, betrügeriſchen Handlung gar nicht fähig war, das lehrt uns ſchon der Umſtand, daß Chettle, der Herausgeber der Greeneſchen Broſchüre, in ſeiner Schrift „Kind Heart's Dream“ ausdrücklich Shakeſpeares Rechtſchaffenheit ſowohl im Privatleben, wie im Berufe betont und wegen der Veröffentlichung jener niedrigen Schmähſchrift um Entſchuldigung bittet. Chettle ſchreibt: „Ich bin ebenſo betrübt, wie wenn der von einem anderen begangene Fehler mein eigner Fehler geweſen wäre, da ich ſelbſt geſehen habe, daß ſein [d. i. Shakeſpeares] Verhalten nicht weniger gefittet iſt, als er in dem Berufe, den er ausübt, vortrefflich iſt; außerdem haben mir verſchiedene Ehrenleute ſeine Offenheit im Verkehr bekundet, welche für ſeine Ehrenhaftigkeit zeugt, wie auch ſeine witzige Anmut beim Schreiben, welche ſeine künſtleriſchen Fähigkeiten beweiſt“. (I am as sory as if the originall fault had beene my fault, because my selfe haue seene his demeanor no lesse ciuill than he exelent in the qualitie he professes: Besides diuers of worship haue reported his uprightnes of dealing, which argues his honesty, and his facetious grace

in writting that aproues his Art.) Hätte unſer Dichter ſich in der Tat derartig mit fremden Federn geſchmückt, daß er — wie viele Kritiker behaupten — gleich ganze Stücke, die von anderen Dramatikern verfaßt waren, ſkrupellos zu ſeinem „Heinrich dem Sechſten" geplündert hatte, ſo würde Chettle nimmer für Shakeſpeare eingetreten ſein, ſondern vielmehr ſeinen verſtorbenen Freund durch einen Beweis der Anklage gerechtfertigt haben[1]). Überdies wird Chettles Zeugnis noch dadurch geſtützt, daß ſogar Thomas Naſh, der bekanntlich gegen unſeren Dichter eingenommen war, in der zweiten Auflage ſeines „Pierce Penniless his supplication to the devil" die Greeneſche Schmähſchrift „ein ſchäbiges, triviales, verlogenes Pamphlet" (a scald, trivial, lying pamphlet) genannt hat.

Der Vorwurf Greenes, Shakeſpeare ſchmücke ſich mit fremden Federn, fußt lediglich auf dem Umſtande, daß unſer

---

[1]) Der von Gregor Sarrazin im 41. „Jahrbuch der Deutſchen Shakeſpeare-Geſellſchaft" (1905; S. 184—186) geäußerten Anſicht, daß Chettle an der angeführten Stelle nicht Shakeſpeare, ſondern Peele meint, vermag ich keinesfalls beizutreten, ſchon aus dem Grunde nicht, da nach allem dem, was wir von letzterem wiſſen, ſich nicht Ehrenleute — ſogar noch mehrere — gefunden haben werden, die für die Offenheit und Ehrenhaftigkeit des liederlichen, gottloſen, unredlichen Peele eingetreten ſind. Sich bei dieſem zu entſchuldigen, würde Chettle gar nicht nötig gehabt und auch gar nicht für nötig erachtet haben; vielmehr würde er dieſem gegenüber die Vorwürfe Greenes haben rechtfertigen können und müſſen. Der Ton, in dem die Schrift „Kind Heart's Dream" abgefaßt iſt, ſpricht auch dafür, daß das Bedauern Chettles durchaus aufrichtig gemeint iſt, wozu ihm Peeles Lebensweiſe und Charakter wahrlich keine Veranlaſſung gegeben haben würde. Gegen die Anſicht Sarrazins zeugt auch der Umſtand, daß Chettle ſchreibt, daß er mit keinem der beiden Beleidigten bekannt geweſen iſt. (With neither of them that take offence was I acquainted.) Er iſt aber mit Peele ſicher öfters zuſammengekommen und hat ihn alſo perſönlich wohl gekannt, da ſie ja beide Freunde Greenes waren.

Dichter aus den Stücken Greenes, Marlowes u. a. einzelne Schlagwörter, Redensarten, Gleichniſſe, vielleicht auch einmal ein paar Verſe entlehnt hat, wenn ſie ihm gerade für den Charakter der betreffenden geſchilderten Perſon bezeichnend oder der Situation angemeſſen zu ſein ſchienen, wie er es ja auch ſpäter nicht verſchmäht hat, in ſeinem „Macbeth“ einen Geſang der Hexen aus Middletons Drama „The Witch“ zu benutzen. Und einem Dichter vom Range Shakeſpeares ſind derartige Entlehnungen, die ich ſo, wie ſie unſer Dichter anwendet, durchaus nicht für Plagiate halte, wohl erlaubt. Goethe äußert ſich in ſeinem Geſpräche mit Eckermann vom 18. Januar 1825 in eingehender und richtiger Weiſe über dieſes Recht eines Dichters, aus Werken anderer Ideen und Strophen zu entlehnen. Es iſt die Rede von Byrons angeblichen Plagiaten, und Goethe ſagt: „Er weiß ſich auch gegen dergleichen ihn ſelbſt betreffende unverſtändige Angriffe ſeiner eigenen Nation nicht zu helfen; er hätte ſich ſtärker dagegen ausdrücken ſollen. ‚Was da iſt, das iſt mein!‘ hätte er ſagen ſollen; ‚und ob ich es aus dem Leben oder aus dem Buche genommen, das iſt gleich viel, und es kam bloß darauf an, daß ich es recht gebrauchte!‘ Walter Scott brauchte eine Szene meines ‚Egmont‘, und er hatte ein Recht dazu, und weil es mit Verſtand geſchah, ſo iſt er zu loben. So auch hat er den Charakter meiner Mignon in einem ſeiner Romane nachgebildet; ob aber mit ebenſo viel Weisheit, iſt eine andere Frage. Lord Byrons verwandelter Teufel iſt ein fortgeſetzter Mephiſtopheles, und das iſt recht. Hätte er aus origineller Grille ausweichen wollen, er hätte es ſchlechter machen müſſen. So ſingt mein Mephiſtopheles ein Lied von Shakeſpeare, und warum ſollte er das nicht? Warum ſollte ich mir die Mühe geben, ein eigenes zu erfinden, wenn das von Shakeſpeare eben recht war und eben das ſagte, was es ſollte? Hat daher auch die Expoſition meines ‚Fauſt‘ mit der des ‚Hiob‘ einige Ähn-

lichkeit, ſo iſt das wiederum ganz recht, und ich bin deswegen eher zu loben als zu tadeln.“ Und nur in der von Goethe verteidigten Weiſe und nur aus den von ihm gebilligten Gründen hat Shakeſpeare etwas ſeinen Vorgängern entlehnt, wo er es getan hat. In dieſer Beziehung ſind auch folgende Worte Emerſons in ſeinem geiſtvollen, wenn auch nicht an allen Stellen zu billigenden Eſſay über „Shakeſpeare, dem Dichter“[1]) wohl zu beherzigen: „Ein großer Dichter . . . ſaugt in ſich alle die in ſeiner Zeit vorhandenen Geiſteskräfte auf. Jeden geiſtigen Edelſtein, jede wertvolle Empfindung bringt er entſprechend ſeiner Sendung vor das Volk, und er nimmt keinen Anſtand, das ihm Überlieferte mit dem von ihm ſelbſt Geſchaffenen auf gleiche Stufe zu ſtellen. Er iſt deshalb auch wenig bekümmert darum, woher dieſe Gedanken ſtammen. . . . Andere Leute ſagen dieſelben weiſen Dinge wie er, nur daß ſie auch eine gute Menge törichter Dinge nebenbei reden und nicht merken, wenn ſie weiſe geſprochen haben. Er erkennt ſofort den Glanz des echten Steines und ſtellt ihn an ſeinen Platz, wo er ihn auch findet. Das iſt vielleicht die glückliche Stellung eines Homer, eines Chaucer, eines Saadi. Sie fühlten, daß aller Witz ihr Witz war. . . . [Ein großer Dichter] ſtiehlt mit der Entſchuldigung, daß das von ihm Entnommene da, wo er es gefunden, keinen Wert habe, da aber, wo er es ſelbſt anbringe, äußerſt wertvoll ſei. Es iſt bei den Literaten eine Art Grundſatz geworden, daß ein Mann, der bereits eine gewiſſe Originalität bewieſen hat, dadurch gewiſſermaßen ein Recht erlangt hat, die Schriften anderer insgeheim zu beſtehlen. Der Gedanke iſt nicht nur Eigentum ſeines Erfinders, ſondern auch deſſen, der die Fähigkeit beſitzt, ihn angemeſſen zu verwenden. . . . Aber in wie hohem Maße auch ein ſolcher Mann bei fremdem Witze Anleihen machen würde, nie würde er ſich

[1]) In ſeinen „Representative Men“. Ich zitiere nach der Überſetzung von Oskar Dähnert (Leipzig o. J., S. 157—160).

in dem Bewußtsein seiner Originalität gestört fühlen. Denn all die Hilfsleistungen, die ihm Bücher und die Begabung anderer erweisen, sind ihm nichts mehr als ein Paff Rauch im Vergleich zu jenen tiefinnersten Geheimnissen seiner schöpferischen Seele. Es ist leicht zu erkennen, daß die besten Bücher und Taten nicht eines Mannes Werk sind, sondern das Resultat umfassender sozialer Arbeit, an der sich Tausende, von einem Impulse getrieben, beteiligten. Unsere englische Bibel ist ein wundervoller Beweis für die Kraft und den Wohllaut der englischen Sprache; aber sie war nicht das Werk eines Mannes oder eines Zeitalters, sondern ganze Jahrhunderte haben an ihrer Vervollkommnung gearbeitet. . . . Grotius macht dieselbe Bemerkung in Beziehung auf das Vaterunser, daß nämlich die einzelnen Bitten desselben schon zu Christi Zeiten in den rabbinischen Formeln sich fänden. Christus war es dann, der die Goldkörner herauslas. . . . Die Zeit, der Markt, der Maurer, der Zimmermann, der Kaufmann, der Farmer, der Geck, alle denken für uns. Jedes Buch bereichert seine Zeit um ein gutes Wort, ebenso jedes Gesetz, jeder Handel, jede Tagestorheit; und der wahrhaft allumfassende Genius, der sich nicht schämt, seine Originalität der Originalität aller zu verdanken, erscheint der Zukunft gegenüber als der Repräsentant und Verkünder seines eigenen Zeitalters."

Ich mache betreffs Shakespeares Entlehnungen noch darauf aufmerksam, daß Greene, dem unser Dichter ersichtlich höchst verhaßt gewesen ist, sich sicher noch ganz anders geäußert haben würde, wenn Shakespeare sich ganze Stücke eines seiner Rivalen angeeignet und sich so eines wirklichen Plagiates schuldig gemacht hätte. Dieser hat — wie es z. B. auch Goethe und Schiller mit fremden Ideen getan haben — die seinen Vorgängern entnommenen Bilder, Schlagwörter und Redensarten so geläutert und verwandelt und mit seinen eigenen Gedanken so innig verwoben, daß sie vollkommen zu seinem geistigen Eigen-

tume geworden ſind. Daher konnte auch Chettle mit gutem Gewiſſen Shakeſpeares Ehrenhaftigkeit bezeugen, und ich glaube, daß er in ſeinem „Kind Heart's Dream“ mit den Worten: „His facetious grace in writting that aproues his Art“ etwa ſagen wollte: „Was Greenes Vorwurf, Shakeſpeare ſchmücke ſich mit fremden Federn, anlangt, ſo bemerke ich, daß die witzige Anmut in deſſen Schriften uns beweiſt, daß er ſelbſt hohe künſtleriſche Fähigkeiten beſitzt und daher nicht nötig hat, ſich bei anderen Dichtern erſt Geiſt zu borgen. Wenn manche ſeiner Worte an ſeine Vorgänger anklingen, ſo kreiſt doch in ihnen ein ganz anderes Blut, das ſie der eigenen Kunſt ihres Dichters verdanken.“ Dieſe Paraphraſe von Chettles Worten iſt allerdings eine Hypotheſe, und es könnte mir daraufhin vielleicht jemand vorhalten, das ich hier meinen Prinzipien untreu geworden bin. Allein ich bitte zu beachten, daß ich an dieſen bloß gemalten Haken kein Bild anhänge, d. h. aus dieſer Vermutung keinen Schluß ziehe.

„The First Part of the Contention“ und „The True Tragedy of Richard, Duke of York“ ſind nun nicht etwa die erſten Shakeſpeareſchen Entwürfe des zweiten und dritten Teiles „Heinrichs des Sechſten“, auch nicht in arg entſtellter Geſtalt, wie Ulrici meint[1]); ſondern ſie ſind nichts anderes als Raubausgaben (piratical editions) dieſer beiden Shakeſpeareſchen Dramen, welche der ehrenwerte Buchhändler Millington unternommen hat, und welche den Originaltext verdorben und verſtümmelt enthalten, ſo, wie ihn ein ſchlechter Stenograph während der Aufführung flüchtig niedergeſchrieben hat. Dieſe Tatſache hat Alexander Schmidt ſehr feinſinnig wie folgt nachgewieſen[2]):

---

[1]) A. a. O., 3. Teil, S. 45.

[2]) In ſeiner Einleitung zum zweiten Teile „Heinrichs des Sechſten“ in der Shakeſpeare-Ausgabe der Deutſchen Shakeſpeare-Geſellſchaft; dritter Band, S. 7—10.

„Es ist hier nicht von einer freien Nachbildung die Rede, welche durch neue Gruppierung, Vertiefung der Motive und und erhöhten Ideengehalt das fremde Werk zum Eigentum macht. Vielmehr ist die ganze Ökonomie und Szenierung der Millingtonschen Stücke, die ganze Anlage und Ausführung der Charaktere dieselbe wie bei Shakespeare; ja auch die größere Hälfte der Verse stimmt wörtlich überein. Der Unterschied ist nur der, daß bei Millington bald eine Reihe von Versen oder Zeilen fehlt, bald der Ausdruck im einzelnen abweicht; Lücken aber sowohl als Abweichungen sind mit wenigen Ausnahmen derart, daß sie kaum von einem Halbgebildeten, geschweige den von Dichtern wie Marlowe oder Greene herrühren konnten. Nur kritische Voreingenommenheit vermochte es zu verkennen, daß wir es hier mit unrechtmäßigen, aus flüchtigen Nachschriften, verworrenen Erinnerungen und ungeschickten Ergänzungen zusammengestoppelten Ausgaben der Shakespeareschen Stücke zu tun haben. Es wäre zwar auch ohne Stenographie nicht schwer gewesen, durch Anstellung von zwei oder mehreren Nachschreibern oder durch Benutzung wiederholter Vorstellungen sich in den vollständigen Besitz von Dramen zu setzen, die nur als Bühnen-Manuskripte existierten. Aber Millington scheint diese Mühe und Mehrausgabe gescheut zu haben. Er bediente sich wohl auch nur eines Nachschreibers, dem er den Auftrag gab, sein Augenmerk hauptsächlich auf die dialogische Gliederung der Stücke zu richten und zu dem Ende die Anfänge der Reden und aus ihrer Mitte einzelne Schlagwörter zu notieren. Ziemlich durchgängig finden wir darum Übereinstimmung in den ersten Versen der Reden, und Abweichungen und Lücken in ihrem Verlauf; wo das Gespräch rasch wechselte und die Feder nicht folgen konnte, ist der Dialog am auffallendsten verkürzt[1]). In welcher Weise

[1]) „Man vergleiche die Simpcox-Szene (2. A. 2. Sz.) und das erste Auftreten Cades (4. A. 2. Sz.)."

die Redaktion des Ganzen ſtattgefunden, läßt ſich auch deutlich genug erſehen. Es kann kein Literat von Namen geweſen ſein, der Millington dabei zur Hand ging, ſondern ein Ignorant, der nicht einmal des jambiſchen Rhythmus mächtig war, ſondern meiſtenteils, wo er Ergänzungen einfügte, einfache Proſa in Verszeilen abteilte; der kein Latein verſtand und die lateiniſchen Zitate Shakeſpeares darum weglaſſen mußte; und der in der engliſchen Geſchichte ſich ſo unbewandert zeigte, daß er hiſtoriſche Fehler machte, wie ſie unmöglich von Marlowe oder Greene, geſchweige denn von Shakeſpeare ſelbſt herrühren konnten[1]). Wo er es verſucht, eine Lücke der Nachſchrift aus dem Gedächtnis oder ſelbſtändig auszufüllen, tut er es im beſten Falle mit den elendeſten Gemeinplätzen, nicht ſelten mit offenbarem Nonſens[2]). Verſagen auch dieſe ihm ihren Dienſt, ſo läßt er

[1]) „Im 2. Akt, 2. Sz. des First Part, wo die Erbanſprüche Yorks erörtert werden, verwechſelt Salisbury den Herzog von York mit Roger Mortimer und läßt jenen von Glendower gefangen halten und töten. In derſelben Szene wird Warwicks Wappen (ein an einen Pfahl geketteter Bär) verwandelt in the bear environed with ten thousand ragged staves (umringt von 10000 knotigen Pfählen). Die Königin ſagt zum ſcheidenden Suffolk, ſie werde ihm eine Iris nachſenden, ihn ausfindig zu machen; Millingtons Hauspoet macht daraus eine Irländerin (Irish)."

[2]) „Auf der Falkenjagd (2. A. 1. Sz.) läßt Shakeſpeare den König Heinrich ſagen: ‚Wie Gott doch wirkt in ſeinen Kreaturen! Ja, Menſch und Vogel ſchwingen gern ſich hoch.' Es leuchtet ein, daß der erſte dieſer beiden Verſe vom Dichter, er mochte Greene oder Shakeſpeare oder irgendwie ſonſt heißen, nur geſchrieben ſein konnte, um eine allgemeine Betrachtung einzuleiten, wie ſie der zweite enthält. Im First Part heißt es dafür: ‚Wie wunderbar ſind Gottes Werke ſelbſt in dieſen einfältigen Kreaturen ſeiner Hände! Oheim Gloſter, wie hoch euer Falke flog! Und plötzlich ſtieß er auf das Rebhuhn herunter!' (How wonderful the Lord's works are on earth, even in these silly creatures of his hands! Uncle Gloster, how high your hawk did soar! And on a sudden soused the partridge down.) Dergleichen konnte nur ein ſtupider Plagiator zu Papier bringen."

ohne Zuſammenhang nebeneinander ſtehen, was kein Menſch mit geſunden Sinnen ſo zuſammenſtellen konnte[1]). Die Ordnung der Szenen iſt bei ihm in der Regel richtig, und ſie konnte ihm auch keine weſentlichen Schwierigkeiten machen; wo es aber einer beſondern Aufmerkſamkeit beim Auf- und Abtreten der Perſonen bedurfte, geht es nicht ohne wunderliche Ver-

[1]) „Wir begnügen uns mit einem einzigen beſonders lehrreichen Beiſpiel, in der Überzeugung, daß es vollſtändig ausreicht, das Urteil des Leſers feſtzuſtellen. Wir bitten dieſen, in der zweiten Szene des erſten Akts die erſte Rede der Herzogin Gloſter aufmerkſam zu durchleſen, worin ſie den Ehrgeiz des Herzogs aufzuſtacheln ſucht. Im First Part hat dieſelbe folgende Geſtalt:

Warum ſenkt mein Gemahl das Haupt wie Korn,
Beſchwert von Ceres' überreicher Laſt?
Was ſiehſt du, Herzog Humphrey? König Heinrichs Krone?
Greife danach, und wenn dein Arm zu kurz iſt,
Meiner ſoll ihn verlängern. Biſt du nicht ein Prinz,
Oheim des Königs und ſein Protektor?
Was kann dir da fehlen, glücklich zu ſein?
(Why droops my lord like over-ripened corn,
Hanging the head at Cearies plenteous load?
What seest thou, Duke Humphrey? King Henry's crown?
Reach at it, and if thine arm be too short,
Mine shall lengthen it. Art not thou a prince,
Uncle to the king, and his protector?
Then what shouldst thou lack that might content thy mind?)

Daß der ſchlechteſte Originaldichter ſo zuſammenhangsloſes Zeug nicht ſchreiben konnte, bedarf keines Beweiſes. Verſetzen wir uns aber ins Shakeſpeareſche Theater und ſehen dem Nachſchreiber über die Schulter, ſo haben wir in dieſem einen Falle die ganze Entſtehungsgeſchichte der Millingtonſchen Dramen vor uns. Er bringt die beiden erſten Verſe zum Papier; es wird ihm ſauer, er muß ſeine volle Aufmerkſamkeit darauf verwenden und überhört darum die nächſtfolgenden Worte der Herzogin. Bis er fertig iſt, hat dieſe vier Verſe weiter geſprochen, die zwar zur Anknüpfung des Folgenden durchaus notwendig ſind, die er aber einfach wegläßt. Er ſetzt die Feder von neuem an bei den Worten: ‚Was ſiehſt du' uſw. Dabei gehen ihm abermals drei Verſe verloren bis reach at it. Indem er nun das Bild: ‚Wenn dein Arm

wirrung ab[1]). Mit einem Wort, der vorliegende literarische Betrug ist so plump, daß er nur diejenigen zu täuschen vermochte, welche in ihm eine Stütze für vorgefaßte Meinungen fanden. Denn es kann kein Zweifel obwalten, daß bei Malone wie bei allen, welche seiner Vermutung beitraten, ein Hintergedanke das Urteil trübte, nämlich der Wunsch, in Heinrich dem Sechsten kein rechtes Originalwerk Shakespeares anerkennen zu dürfen."

Dieser Beweis Schmidts ist von Rudolph Genée sehr geschickt ergänzt worden, so daß auch der letzte Rest jedes Zweifels verstummen muß. Ich sehe mich genötigt, auch des letzten Forschers sachliche Ausführungen hier zu zitieren, da — wie bemerkt — die Ansicht der älteren englischen Forscher trotz häufiger Bekämpfung selbst heute noch ihre Anhänger hat. So sagt L. Kellner in seiner erst 1900 erschienenen Shakespeare-Biographie[2]), daß „Heinrich der Sechste" nur eine Bearbeitung älterer Stücke sei, welche er nach dem Beispiel Furnivalls

---

zu kurz ist, soll meiner ihn verlängern' sich notiert, überhört er unglücklicherweise den Schluß der Rede. Da aber der Schluß bekanntlich an jeder Rede das Unentbehrlichste und Beste ist, macht er einen auf eigne Kosten und zwar derart, daß er damit allem Vorhergehenden ins Gesicht schlägt, indem er den Appell an den Ehrgeiz des Herzogs in die Worte auslaufen läßt: ‚Ei, was fehlt dir, um glücklich zu sein?' — Nun denke man sich die Sache einmal umgekehrt, so, wie Malone und Dyce es wollen: Shakespeare damit beschäftigt, den Millingtonschen Unsinn durch Einschaltungen in verständige und echte Poesie zu verwandeln! Er hätte sich damit eine Aufgabe gestellt, wie sie mitunter an Schulen vorkommen, wo ganz auseinanderliegende Begriffe vorgelegt werden, die der Schüler durch eine Erzählung oder Betrachtung in Zusammenhang zu bringen hat. Solche Forderungen mag wohl hin und wieder ein Pädagoge an die Jugend stellen, aber kein vernünftiger Mensch stellt sie an sich selbst."

[1]) „Man vergleiche die Anklage- und Ohrfeigenszene bei Shakespeare (1. A. 3. Sz.) mit derselben Szene im First Part."

[2]) S. 25.

Marlowe und Greene zuschreibt. Und warum hat er diese Meinung? Aus Vorurteil, weil es ihm „entschieden" „widerstrebt", „unbeholfene Szenen . . . dem Dichter zur Last zu legen". Als ob nicht auch Shakespeare, noch dazu im Anfange seines Schaffens, wie jeder andre geniale Dichter auch einmal Schwächliches hätte leisten können! Hat nicht auch Goethe, der Schöpfer eines „Faust", sogar auf der Höhe seines Wirkens so Unkünstlerisches wie den „Großkophta" und den „Bürgergeneral" geschrieben? Hat er deshalb auch nur das Geringste an seinem Ruhm verloren? Auch Sidney Lee[1]) sieht den zweiten und dritten Teil „Heinrichs des Sechsten" nur als Überarbeitungen der beiden Stücke „The First Part" und „The True Tragedy" an, weche nach seiner Meinung von Greene und Peele herrühren, jedoch bereits einige Verbesserungen und Zusätze von Shakespeares und Marlowes Hand enthalten. Später habe Shakespeare die alten Millingtonschen Stücke nochmals vorgenommen und ihnen dann, zum Teil unter Assistenz Marlowes, die endgültige, uns in der Folio vorliegende Gestalt gegeben. Also auch Lee traut einem Genie wie Shakespeare eine derartige Schülerarbeit zu, in einen vorhandenen Unsinn Sinn hineinzubringen!

In Ergänzung Schmidts schreibt nun Rudolph Genée über die beiden apokryphischen Stücke[2]): „Wo Auslassungen im Dialog stattfinden, ist es ganz evident, daß dies unfreiwillige sind; denn oft sind die Lücken dabei deutlich zu erkennen. In der ersten Szene sind die Worte des Königs nach Verlesung des Vertrags aus Versehn ebenfalls als Prosa, wie der Vertrag selbst, gedruckt, obwohl der Inhalt mit dem Wortlaut der Verse übereinstimmt. Ferner: in Szene 3 ist die Episode mit dem Fallenlassen des Fächers der Königin und der der Herzogin

[1]) A. a. O., S. 59 und 60.

[2]) „Shakespeares Leben und Werke" (Hildburghausen 1874), S. 161—166.

gegebenen Ohrfeige ein wenig weiter hinausgerückt, also wahrscheinlich erst später in das Manuskript gebracht. In dem Shakespeareschen Stücke heißt es hier:

„„(Die Königin läßt ihren Fächer fallen.)

Königin. Reicht mir den Fächer! Herzchen, wie? Ihr könnt nicht?

(Sie gibt der Herzogin eine Ohrfeige.)““

In dem korrumpierten Texte von 1594 heißt es:

„„(Die Königin läßt ihren Handschuh fallen und gibt der Herzogin eine Ohrfeige. (!))

Königin. Den Handschuh gib! Wie, Schatz, könnt Ihr nicht sehn?

(Sie schlägt sie.)““

Der Nachschreiber ist hier augenscheinlich von der Ohrfeige so überrascht gewesen, daß er die Aufforderung erst nachher bringt; dann aber läßt er die Herzogin noch einmal schlagen. Ferner: in der ersten Szene des dritten Aktes, welche viele Auslassungen hat, ist auch der so wichtige Monolog Yorks eine der am meisten korrumpierten Partien. Wir geben die erste Hälfte desselben hier zur Vergleichung und fügen gleich den Anfang der nächstfolgenden Szene beim Kardinal (nach dem Text der ‚First Contention') hinzu, um zu zeigen, wie in jenen alten Ausgaben das Szenische behandelt wurde.

„„**York.** Nun, York, besinn' dich und erhebe dich,
Nimm mit die Zeit, da sie so schön sich bietet,
Geringes nur, du wirst es nicht erreichen,
Ich brauche Männer und ihr gebt sie mir[1]),
Nun während ich in Irland bin beschäftigt,
Hab' ich betört 'nen hartköpfigen Kenter
John Cade von Ashford usw.““ —

Man wird hier bei einer Vergleichung mit dem echten Shakespeareschen Text, der statt der obigen sieben Verse (bis zu

[1]) „Auch die Interpunktion des alten Textes ist hier beibehalten."

derſelben Stelle) ſiebenundzwanzig enthält, aus dem Unvermittelten der Gedanken leicht erkennen, wie der Nachſchreiber nur vereinzelte Sätze abgefangen hat. Am Schluſſe des Monologs heißt es weiter:

„„(York ab.

Dann wird der Vorhang gezogen, man ſieht Herzog Humphrey in ſeinem Bette, und zwei Männer an ſeinem Lager, die ihn in ſeinem Bett erwürgen. Dann kommt der eintretende Herzog von Suffolk zu ihnen.)

Suffolk. Wie nun? habt ihr ihn aus der Welt geſchafft?
Einer. So iſt's Mylord, ſeid ſicher, er iſt tot.““
uſw.

Ganz augenſcheinlich iſt ferner die Textverderbung in der erſten Szene des John Cade. Im authentiſchen Texte heißt es:

„„**Cade.** Mein Vater war ein Mortimer —
Richard (beiſeit). Er war eine ehrliche Haut und ein tüchtiger Maurer.
Cade. Meine Mutter war eine Plantagenet —
Richard (beiſeit). Ich hab' ſie gut gekannt; ſie war eine Hebamme.
Cade. Meine Frau ſtammt aus dem Hauſe der Lacies —
Richard (beiſeit). Sie war 'ne Hauſiererstochter und hat manche Treſſen (laces) verkauft.““

Dieſe Stelle lautet nun in dem verderbten Texte:

„„**Cade.** Mein Vater war ein Mortimer —
Richard. Er war ein ehrlicher Mann und ein tüchtiger Maurer.
Cade. Meine Mutter ſtammt von den Braces —
Richard. Sie war 'ne Hauſiererstochter und verkaufte manche Treſſen (laces).““

Hier iſt dem Nachſchreiber, abgeſehn von dem Zuſammenſchmelzen der Mutter mit der Frau, nur das Wortſpiel und der Reim auf laces im Kopf geblieben, aber ſtatt Lacies verſtand er

Braces. So vieles auch in allen den Szenen des Volksaufstands vom Wortlaute Shakespeares abweicht, so ist doch der Geist des Ganzen, auch in diesen charakteristischen Szenen, genau derselbe. Als Beweis dafür möge dienen, daß auch die kleine Szene mit dem Schreiber von Chatam, der dafür gehängt wird, weil er schreiben kann und nicht wie ehrliche Leute nur ein Zeichen statt seines Namens setzt, ebenfalls in dem ‚First Part etc.' sich befindet.

In dem zweiten Stück ‚The True Tragedy etc.' ist der Text des Originals im ganzen getreuer wiedergegeben. Das Beachtenswerteste von allem aber ist, daß die bedeutendsten und wertvollsten Partien in ‚Heinrich dem Sechsten', dritter Teil, hier vollständig und im Wortlaut vorhanden sind. Das ist der Fall mit der Szene, in der der gefangene York gemartert wird, und in allen Dialogstellen Richards von Gloster, in denen schon die spätere furchtbare Erscheinung Richards des Dritten klar entwickelt ist. Nur in dem ersten seiner prachtvollen Monologe fehlt mehr als die Hälfte, indem dieser Monolog, der im richtigen Text über siebzig Verse hat, hier auf dreißig zusammengeschrumpft ist. Zum Vergleiche möge dieser Monolog in dem verunstalteten Texte hier folgen:

„„Ja, Eduard hält die Weiber wohl in Ehren;
Wär' er doch aufgezehrt, Mark, Bein und alles,
Damit kein Sproß aus seinen Lenden folge,
Zu hindern mir der Hoffnung gold'ne Zeit;
Denn noch bedeut' ich nichts in dieser Welt.
Da ist erst Edward, Clarence noch und Heinrich
Und dessen Sohn, und alle diese wünschen
Nachkommen sich, eh' ich mich selbst kann pflanzen.
Ein schlimmer Vorbedacht für meinen Zweck.
(Hier fehlen dreizehn Verse.)
Was bietet sonst für Freuden denn die Welt?
Ich will mich freundlich kleiden und mich selbst
Einschläfern in 'ner holden Dame Schoß,
Bezaubern sie mit Worten und mit Blicken.

Ich Scheusal, solcherlei Gedanken hegen.
Schwur Liebe mich doch ab im Mutterleib.
Und daß ich nicht auf ihrem Boden wandle,
Bestach sie die gebrechliche Natur,
Den neid'schen Berg auf meinen Rücken türmend,
Wo Häßlichkeit, den Körper höhnend, sitzt,
Den Arm wie dürres Reisig auszutrocknen,
Die Beine von ungleichem Maß zu formen,
(Fehlen drei Verse.)
Und bin ich also wohl ein Mann zum Lieben?
Eh' könnt' ich zwanzig Kronen wohl erlangen.
(Fehlen siebzehn Verse.)
Doch kann ich lächeln und im Lächeln morden,
Kann rufen: Wohl! zu dem, was mich beleidigt.
(Fehlen sieben Verse.)
Kann dem Chamäleon noch Farben leihn,
In mehr Gestalten noch als Proteus wandeln.
Und will selbst Catilina übermeistern.
Und kann ich das und keine Kron' erringen?
Ha! Zehnmal höh'r will ich herab sie zwingen!""

Man sollte meinen, daß auch hier eine Vergleichung mit dem vollständigen Shakespeareschen Texte nicht den mindesten Zweifel mehr bestehen lassen kann, daß wir's hier nur mit einer inkorrekten und vor allem sehr unvollständigen Wiedergabe des richtigen Textes zu tun haben. Wäre es wohl denkbar, daß ein Dichter sein Vorbild in solcher Weise benutzte? Sehn wir nicht vielmehr ganz deutlich, wie hier der Herausgeber überall nur die prägnantesten Schlagwörter, gewissermaßen die leuchtenden Spitzen des Ganzen, stehn ließ und alle Zwischenteile, die erst die naturgemäße Entwickelung der Gedanken bilden, entweder aus Flüchtigkeit überging oder, weil ihm das Ganze zu lang erschien, wegließ? Am deutlichsten zeigt sich dies Verfahren bei der ersten Lücke von dreizehn Zeilen, nach welcher der Aufwerfung der Frage: „„Was bietet usw.““ erst der Satz vorausgeht: „„Gesetzt, es gibt kein Königreich für Richard usw.““

Unter den Szenen von hervorragender Bedeutung sind ferner sehr verunstaltet: die Szene von Glosters Ermordung und bei seiner Leiche, der Tod des Kardinals Wincheſter. Die Szene auf dem Schlachtfelde, welche die Schrecken des Bürgerkriegs gewissermaßen paraboliſch darstellt, ist mehr gekürzt als geändert. Der rührende Monolog des Königs, der die Szene eröffnet, ist von fünfzig Versen auf dreizehn zusammengeschrumpft. Danach erscheint der Sohn mit seinem erschlagenen Vater; darauf kommt gleich, ohne die Zwischenbetrachtung des Königs, der Vater mit der Leiche seines Sohnes. Wo aber auch immer in den beiden Stücken (‚The First Part etc.‘ und „The True Tragedy etc.‘) der Text kürzer ist und in einzelnen Wörtern und Ausdrücken abweicht, so bleibt doch die Szenenfolge genau dieſelbe wie in den beiden Teilen ‚Heinrichs des Sechsten‘. Am genaueſten übereinstimmend sind, wie gesagt, mit Ausnahme des mitgeteilten ersten Monologs alle jene Momente, in denen der spätere Richard der Dritte ausführlich vorbereitet ist. Kleine Abweichungen in den Worten sind ganz unwesentlich. Auch für die charakteriſtiſchen Äußerungen, nachdem er und Eduard den Tod ihres Vaters erfahren haben, ist die Vergleichung sehr wichtig. In dem Shakeſpeareſchen Stücke heißt es, als Warwick das Nähere berichten will:

„„**Eduard.** O sprich nicht mehr! Ich hörte schon zu viel.
Richard. Sag', wie er starb; denn ich will alles hören.““

Die Stelle lautet in der ‚True Tragedy‘:

„„**Eduard.** O sprich nicht mehr; ich kann nichts weiter hören.
Richard. Sag' den Bericht; denn ich will alles hören.““

Auch der spätere Satz Richards beginnt wörtlich wie bei Shakeſpeare: „„Ich kann nicht weinen ꝛc.““ Das übrige ist sehr gekürzt.

Nach der Gefangennahme der Margarethe, und nachdem

der Prinz Eduard von den Yorks getötet ist, und Richard sich des gefangenen Königs erinnert, heißt es bei Shakespeare nur:

„„**Richard.** The Tower, the Tower! (Exit.)““

Daraus ist in der ‚True Tragedy‘ gemacht:

„„**Richard.** The tower man, the tower: I'll root them out! (Exit.)““

Wie bei allen diesen deutlich sprechenden Zügen ein so scharfsinniger Kopf wie Malone daran glauben konnte, daß die beiden 1594 und 1595 gedruckten Stücke die Originale für Shakespeares zweiten und dritten Teil ‚Heinrichs des Sechsten‘ wären, die er nur überarbeitet habe, erschiene geradezu unbegreiflich, wenn man nicht wüßte, wie sehr eine gewisse vorgefaßte Meinung parteiisch macht und den Blick verschleiert.

So führt Malone u. a. als Beispiele für die großen Verbesserungen, welche Shakespeare dem Original gegeben habe, die Szenen an bei Glosters Leiche und den Tod des Kardinals, von denen Malone, weil sie angeblich von Shakespeare vielfach verbessert (aber nicht erst hinzugefügt!) sind, mit ganz besonderer Bewunderung spricht, während er alle jene viel bedeutungsvolleren Partien, namentlich — wie schon erwähnt — die in beiden Stücken fast Wort für Wort übereinstimmenden Szenen, in denen der spätere Richard der Dritte bereits vollständig entwickelt ist, ignoriert. Zu den dafür bereits gegebenen Proben — auch die Lücken in dem angeführten ersten Monolog gehören dazu — tritt noch der letzte, entscheidendste Umstand, daß im fünften Akte des dritten Teils die ganze Szene im Tower zwischen Richard und dem Könige, des letzteren Ermordung und Richards daran sich schließender Monolog Vers für Vers, Gedanke für Gedanke, ja in der weit überwiegenden Mehrzahl der Verse Wort für Wort in jener ‚True Tragedy etc.‘ enthalten ist; ja, auch die darauf nachfolgende Schlußszene im Palaste folgt hierauf noch in wörtlicher Übereinstimmung. Und eine solche ‚Bearbeitung‘, die einem selbstschaffenden Talente

kaum möglich wäre, traut man einem Dichter wie Shakespeare zu!"

Nach den Ausführungen Schmidts und Genées kann gar kein Zweifel mehr bestehen, daß der „First Part of the Contention" und die „True Tragedy of Richard, Duke of York" nur mangelhaft nachgeschriebene piratical editions des zweiten und dritten Teiles „Heinrichs des Sechsten" sind. Die Ansicht von Robert Hessen[1]), daß in den Millingtonschen Ausgaben die 1899 Folioverse nur aus dem Grunde fehlen, weil sie bei der Aufführung gestrichen worden wären, ist auch zu verwerfen. Denn es wird niemals einen Theaterleiter geben, der so planlos und unverständig streicht, daß der Text in einer solchen, oft geradezu sinnlosen Weise wie in den beiden apokryphischen Stücken entstellt wird. Im übrigen bemerkt Hessen sehr richtig: „Mit der Idee, der Text der Quartausgaben sei etwas Primäres, und Shakespeare habe dann 2373 einzelne Verse in Kleinigkeiten überarbeitet, geschah seinem Andenken wenig Ehre. Wenn er überhaupt etwas vornahm, tat er ganze Arbeit und klaubte nicht an Worten herum."

An den beiden korrumpierten Quartos ist verschiedenes auffallend, was unbedingt eine Erklärung fordert. Warum fehlt in diesen Ausgaben der erste Teil „Heinrichs des Sechsten"? Warum heißt der zweite Teil „The First Part of the Contention" und der dritte Teil nicht entsprechend „The Second Part of the Contention"? Warum ist nur auf dem Titelblatt der „True Tragedy" der Aufführungsvermerk „As it was sundrie times acted by the Right Honourable the Earle of Pembrooke his seruants", welche Truppe übrigens gar nicht die Shakespearesche war? Warum ist der Text der „True Tragedy" besser als der des „First Part"? Ich glaube nicht fehl zu gehen, wenn ich zur Be-

[1]) „Leben Shakespeares" (Berlin und Stuttgart 1904), S. 103 und 104.

antwortung dieſer Fragen an der Hand des ſonſt noch bekannten Tatſachen-Materials auf Folgendes ſchließe.

Shakeſpeare hatte zunächſt, etwa um 1590, nur die beiden letzten Teile „Heinrichs des Sechſten“ verfaßt, welche urſprünglich die Titel „The First Part“ bezw. „The Second Part of of the Contention etc.“ geführt haben. Daß die beiden letzten Teile vor dem erſten Teile auf die Bühne gekommen ſind, folgt (außer aus dem alten Namen „The First Part of the Contention“ des jetzigen zweiten Teiles „Heinrichs des Sechſten“) auch noch aus dem Umſtande, daß 1592 Robert Greene, der bereits am 3. September desſelben Jahres ſtarb, in ſeinem erwähnten Pamphlet, „A Groat's Worth of Wit“ einen Vers aus dem dritten Teile „Heinrichs des Sechſten“ parodiert, und dieſer deshalb damals ſchon ein älteres und wohlbekanntes Stück geweſen ſein muß, während — wie wir noch ſehen werden — der jetzige erſte Teil erſt am 3. März desſelben Jahres zum erſten Male geſpielt worden iſt. Denn die Greeneſche Anſpielung auf Shakeſpeares Vers: „O tiger's heart, wrapt in a woman's hide!“ hatte nur dann Sinn und konnte nur dann verſtanden werden und wirken, wenn das Stück (alſo der dritte Teil „Heinrichs des Sechſten“), in dem der Vers vorkommt, bereits allgemein bekannt war. Die beiden letzten Teile „Heinrichs des Sechſten“ ſind urſprünglich von der Shakeſpeareſchen Truppe geſpielt worden; hierfür legt an der zitierten Stelle aus dem Epiloge zu „Heinrich dem Fünften“ unſer Dichter ſelbſt Zeugnis ab, wo er ſagt, daß auf ſeiner Bühne die Dramen, welche das Leben Heinrichs des Sechſten zum Inhalt haben, oft gegeben worden ſind. Schon damals, ehe noch der jetzige erſte Teil erſchienen war, hat Millington die beiden letzten Teile während der Aufführung unter den alten Titeln „The First Part“ bezw. „The Second Part of the Contention etc.“ nachſchreiben laſſen, die Drucklegung jedoch aus irgend welchen Gründen hinausgeſchoben. Aus

einer Notiz in Henslowes Tagebuch unter dem 3. März 1592 wissen wir nun, daß an diesem Tage von der Shakespeareschen Truppe, die sich damals nach Lord Strange nannte, am Rosentheater zum erstenmal ein Stück „Henery the Sixth“ gegeben worden ist. Dieses Drama ist — wie aus einer Bemerkung Thomas Nashs in seiner am 8. August 1592 zum Druck angemeldeten satirischen Schrift „Pierce Penniless his supplication to the devil“ hervorgeht — dasselbe, das wir jetzt als den ersten Teil „Heinrichs des Sechsten“ bezeichnen. Die Mitteilung Nashs lautet: „Wie würde den tapferen Talbot (den Schrecken der Franzosen) der Gedanke erfreut haben, daß er noch einmal, nachdem er zweihundert Jahre in seinem Grabe gelegen hatte, auf der Bühne triumphieren sollte, und seine Gebeine mit den Tränen von wenigstens zehntausend Zuschauern, welche ihn in dem Tragöden, der seine Person darstellt, frisch blutend zu sehen glauben, (zu verschiedenen Malen) von neuem einbalsamiert werden würden!“ (How would it have joyed brave Talbot (the terror of the French), to thinke that after he had lyne two hundred yeares in his Tombe, hee should triumphe againe on the Stage, and have his bones newe embalmed with the teares of ten thousand spectators at least (at severall times), who, in the Tragedian that represents his person, imagine they behold him fresh bleeding!) Da nun das neue Stück wegen seiner nationalen Tendenz sich anhaltend der Gunst des Publikums erfreute, so ließ 1594 Millington die bereits in seinem Besitz befindliche Kopie der früher aufgeführten Fortsetzung mit dem alten Titel „The First Part of the Contention etc.“ drucken. Unterdessen bemächtigten sich nun die Diener des Grafen Pembroke — ob auf rechtmäßige Weise (wie ich vermute) oder auf unrechtmäßige, bleibe dahingestellt — des schon früher von der Shakespeareschen Truppe des Lord Strange gespielten „Second Part of the Contention etc“. Da sie dieses Stück

allein gaben, ſo tauften ſie es — vielleicht auch, damit das Publikum glaube, es mit einem neuen Drama zu tun zu haben — um in „The true Tragedie of Richard Duke of Yorke, and the death of the good King Henrie the Sixt, with the whole contention betweene the two houses Lancaster and Yorke“. Daß ſie nur dieſes Drama, nicht auch das vorhergehende geſpielt haben, wie manchmal angenommen wird, erhellt ſchon daraus, daß ſie es fälſchlich als ein Stück „mit dem ganzen Streite“ bezeichneten. Millington ließ nun ſeine Kopie des „Second Part of the Contention etc.“ nach der Aufführung der Pembrokeſchen Truppe ergänzen und veröffentlichte dann 1595 den verbeſſerten Text unter dem geänderten Titel mit dem Zuſatz: „As it was sundrie times acted by the Right Honourable the Earle of Pembrooke his seruants.“

Millington gab ſowohl „The First Part of the Contention“, der für ihn unter dem 12. März 1593/4 in den Verlagsliſten eingetragen iſt, wie „The True Tragedy“ noch einmal und zwar wiederum anonym 1600 heraus; für dieſe zweite Auflage hatte er das erſte Stück von Valentine Sims, das zweite von William White drucken laſſen. Laut einer Notiz in den Regiſtern der Buchhändlerinnung unter dem 19. April 1602 überließ er dann ſeinen Anteil an den beiden Dramen dem Verleger Thomas Pavier, welcher bei der von ihm im Jahre 1619 veranſtalteten dritten Auflage beide Stücke in einem Buche vereinigte. Dieſe Ausgabe war durch Zuſätze aus dem zweiten und dritten Teile „Heinrichs des Sechſten“ vermehrt worden und erſchien mit Shakeſpeares vollem Namen unter dem Titel: „The Whole Contention Betweene the Two famous Houses, Lancaster and Yorke. With the tragicall Ends of the Good Duke Humfrey, Richard Duke of Yorke, and King Henrie the sixt. Divided into Two Parts: and newly corrected and enlarged. Written

by William Shakespeare, Gent. Printed at London for T. P. n. d. [1619].“ Am 4. Auguſt 1626 trat dann laut den Verlagsregiſtern Paviers Witwe die beiden Stücke mit anderen Dramen Shakeſpeares unter dem Sammelausdruck „Shakesperes plaies“, der ebenfalls äußerſt eindringlich für die Shakeſpeareſche Autorſchaft der beiden Hiſtorien zeugt[1]), an Brewſter und Bird ab, und letzterer zedierte gemäß dem Eintrage vom 8. November 1630, wo die beiden Schauſpiele kurz „Yorke and Lancaster“ genannt ſind, ſein Verlagsrecht an den beiden Stücken wieder dem Verleger Cotes.

[1]) Vergl. hierzu S. 124.

12. Perikles, Fürſt von Tyrus.

Wie die Kritik unſerm Dichter den „Perikles“ abſprechen konnte, iſt völlig unerklärlich. Wir beſitzen mehrere äußere Zeugniſſe, welche die Echtheit dieſes Stückes unwiderleglich beweiſen, dagegen nicht eine einzige Beurkundung, welche zu deren Anfechtung herangezogen werden kann. Und wenn trotzdem von George Steevens, Nicolaus Delius[1]) u. a. verſucht worden iſt, aus der inneren Beſchaffenheit des Dramas Shakeſpeares Autorſchaft ganz oder zum Teil zu beſtreiten, ſo haben ſie dies nur tun können, indem ſie ihrer vorgefaßten Meinung zuliebe die hiſtoriſchen Belege grundlos verdächtigten oder deren Sinn willkürlich entſtellten. Wie unzuverläſſig übrigens innere Gründe ſind, habe ich ſchon dargelegt.

Den „Perikles“ hatte unter dem 20. Mai 1608 der Verleger Edward Blount bei der Buchhändlerinnung zum Druck angemeldet. Das Stück iſt aber nicht bei dieſem erſchienen, ſondern bei Henry Goſſon und zwar zum erſten Male im Jahre 1609 in zwei nur wenig voneinander verſchiedenen Quartausgaben unter dem Titel:

„The late, And much admired Play, Called, Pericles, Prince of Tyre. With the true Relation of the whole Historie, aduentures, and fortunes of the said Prince:

[1]) „Jahrbuch der Deutſchen Shakeſpeare-Geſellſchaft“, dritter Band (1868), S. 175—204.

As also. The no lesse strange, and worthy accidents, in the Birth and Life, of his Daughter Mariana. As it hath been diuers and sundry times acted by his Maiesties Seruants, at the Globe on the Banck-side. By William Shakespeare. Imprinted at London for Henry Gosson, and are to be sold at the signe of the Sunne in Paternoster row. 1609."

Dieſe beiden erſten Auflagen, wie auch eine dritte vom Jahre 1611, ſind alſo bereits zu Shakeſpeares Lebzeiten mit ſeinem vollſtändigen Namen erſchienen, ein Umſtand, der wohl zu beachten iſt. Auch die weiteren Drucke aus den Jahren 1619, 1630 und 1635 tragen Shakeſpeares Namen. Selbſt, wenn wir nur dieſe äußeren Zeugniſſe für die Shakeſpeareſche Autorſchaft des „Perikles" hätten, müßten wir dieſe anerkennen, ſolange jene nicht durch andere hiſtoriſche Beurkundungen lügengeſtraft würden. Wir beſitzen jedoch noch weitere Beweiſe für die Echtheit dieſes Stückes. So ſchreibt Samuel Sheppard in ſeinem 1646 herausgegebenen Gedichte „The Times Displayed in Six Sestyads":

„See him whose Tragic Sceans Euripides
Doth equal, and with Sophocles we may
Compare great Shakespear; Aristophanes
Never like him, his Fancy could display:
Witness the Prince of Tyre, his Pericles."

Im Jahre 1652 ſpricht Jo. Tatham, ein ſonſt wenig bekannter Dichter, in ſeinen Verſen, die das Stück: „A Joviall Crew: or The Merry Beggars, by Richard Brome. Presented . . . in the yeer 1641" einleiten, unſer Drama ausdrücklich Shakeſpeare zu. Hier ſtehen nämlich die ſchönen Verſe:

„But Shakespeare the Plebean Driller, was
Founder'd in's Pericles, and must not pass."

Ferner ſagt John Dryden in ſeinem 1684 in ſeinen „Miscellany Poems" gedruckten Prologe zu Charles Davenants

1677 erschienener Tragödie „Kirke“ deutlich und bestimmt, daß Shakespeare den „Perikles“ verfaßt hat. Dryden aber war sehr gut bekannt mit Heminge und anderen Bühnengenossen Shakespeares, besonders jedoch mit Sir William Davenant, einem königlichen Diplomaten und Soldaten im Rebellionskriege, einem Theaterdichter und -leiter nach der Restauration, dem Sohne jenes Oxforder Kronenwirtes John Davenant, in dessen Hause Shakespeare viel verkehrt hat, und dessen Gattin, eine sehr schöne und geistreiche Frau, die Geliebte unseres Dichters gewesen sein soll. Dieser Sir William Davenant, der sich sogar mit Stolz rühmte, ein illegitimer Sohn Shakespeares zu sein, und von dem Nicholas Rowe, der erste kritische Biograph unseres Dichters, ausdrücklich hervorhebt, daß er „mit dessen Angelegenheiten jedenfalls sehr gut vertraut“ gewesen ist (probably very well acquainted with his affairs), dieser Sir William Davenant ist sicher durch seine Eltern wohl über Shakespeares Leben und Werke unterrichtet gewesen und wird über diese auch seinem Freunde Dryden genaue Mitteilungen gemacht haben. Und diese Umstände geben gerade Drydens Zeugnis besonderes Gewicht, welcher außer in jenem Prologe den „Perikles“ noch ein zweites Mal 1672 in „The Conquest of Granada by the Spaniards“ (Second Part, Defence of the Epilogue) als ein Shakespearesches Stück erwähnt. Ich begreife nicht, wie gegen solche authentische Beurkundungen die unzuverlässige innere Beschaffenheit des Dramas als Beweisgrund ins Feld geführt werden kann.

Unparteiische Kritiker erkennen daher jetzt auch die Echtheit des „Perikles“ trotz seiner offenbaren Mängel bedingungslos an. Bei der Beantwortung der Frage, wann Shakespeare dieses Stück wohl geschrieben haben mag, ist von historischen Belegen vor allem der eben erwähnte Prolog John Drydens heranzuziehen, wo es heißt:

„Auch Shakeſpeares Muſe bracht' zuerſt hervor
Den Perikles, der älter als der Mohr."
(Shakespear's own Muse her Pericles first bore,
The Prince of Tyre was elder than the Moore.)

Hieraus geht klar hervor, daß das Schauſpiel „Perikles" das erſte Kind der Shakeſpeariſchen Muſe, alſo noch vor dem „Titus Andronikus" geſchrieben iſt. Shakeſpeare hat es wahrſcheinlich bald nach ſeiner Ankunft in London gedichtet, etwa Ende des Jahres 1585 oder Anfang 1586. Daß es noch vor dem „Titus Andronikus" entſtanden iſt, folgt auch daraus, daß es noch Pantomimen (dumb shows) enthält. Es ſtammt alſo aus einer Zeit, in der dieſe noch üblich waren, während Shakeſpeare in ſeinem „Titus Andronikus" mit dieſem Brauche ſchon gebrochen hat. Und was iſt wohl natürlicher, als daß ein jugendlicher Dramatiker ſich anfänglich der alten Sitte der Bühne beugte und ebenfalls dumb shows in ſeine Stücke einwob? Auf die frühe Entſtehungszeit deuten auch die in der erſten Hälfte ſo häufig vorkommenden Reime, namentlich die gereimten Couplets inmitten einer Rede, wie wir ſie in Shakeſpeares Jugenddramen, beſonders in den Luſtſpielen, und ſtellenweiſe ſelbſt noch im „Richard dem Dritten" antreffen. Ich bin jedoch überzeugt, daß der „Perikles" nicht vor Anfang des Jahres 1608 auf die Bühne gekommen iſt. Hierfür ſpricht, daß er auf dem Titelblatt der erſten Quarto ein „neues Stück" (late play) genannt wird, was ſelbſtverſtändlich nur ſoviel wie neu für das Publikum bedeuten ſoll, aber nicht — wie manche meinen — ſoviel wie damals erſt entſtanden. Auch in einer 1608 im Druck veröffentlichten Novelle eines Dichterlings namens George Wilkins wird das Drama als „kürzlich dargeſtellt" (lately presented) bezeichnet, und ferner wird es noch in dem 1609 anonym erſchienenen Gedichte „Pimlyco or Runne Red-Cape" als ein für das Publikum neues und volle Häuſer erzielendes Schauſpiel erwähnt. Hier heißt es:

„Amazde I stood, to see a Crowd
Of Civill Throats stretched out so loud,
As at a New-Play, all the Roomes
Did swarm with Gentiles mix'd with Groomes,
So that I truly thought all These
Came to see Shore or Pericles."

Als Shakeſpeare etwa im Herbſt des Jahres 1607 ſein bisher noch nicht aufgeführtes Jugenddrama „Perikles" aus ſeinen Manuſkripten hervorſuchte, um in ſeiner Eigenſchaft als Theaterdirektor dem Globustheater ein neues Stück zu geben, hat er das romantiſche Schauſpiel, ehe er es auf die Bühne brachte, einer Überarbeitung unterzogen. Die ganze epiſche Anlage, ſelbſt die damals bereits veralteten dumb shows und die die einzelnen Teile des Stückes verbindenden Erzählungen des Chorus, den der Dichter John Gower ſpricht, behielt er jedoch bei, und die Erneuerungen erſtreckten ſich hauptſächlich nur auf die Verſe und die Vertiefung einiger Charaktere. Hierdurch werden uns die großen Ungleichheiten im „Perikles" vollkommen erklärlich. Wieviel Shakeſpeare geändert hat, iſt ſchwer zu entſcheiden. Die Unbeholfenheit vieler Verſe iſt nicht ſtets darauf zurückzuführen, daß ſie erhaltene Partien des Jugendentwurfes ſind. Sie ſind oft ſo ſchlecht, daß Shakeſpeare ſie ſicher umgeformt haben würde, wenn ſie ſo, wie ſie uns jetzt vorliegen, urſprünglich geweſen wären. Ich glaube, daß auch an ihrer Stelle im Manuſkripte des Dichters wohllautende Verſe geſtanden haben, und ihre jetzige Schwerfälligkeit ihren Grund lediglich darin hat, daß uns der Text nachweisbar äußerſt korrumpiert überliefert worden iſt. Aus den Noten der von W. Gg. Clark, John Glover und W. A. Wright beſorgten Shakeſpeare-Ausgabe, der ſogenannten Cambridge-Edition[1]), welche alle Lesarten gibt, geht deutlich hervor, daß im Goſſonſchen Text eine unglaubliche

[1]) Cambridge 1863 bis 1865; neun Bände.

Verwirrung herrſcht; Blankverſe ſind als Proſa gedruckt oder ſo falſch abgeteilt, daß von fünffüßigen Jamben nichts zu merken iſt. Erſt Malone, Steevens u. a. haben verſucht, aus dem willkürlich gedruckten Quartotexte mühſam die Blankverſe herauszuſchälen, und es iſt daher nicht verwunderlich, daß dieſe oft recht hinken. Am meiſten ſcheint Shakeſpeare die letzten drei Akte überarbeitet zu haben; hier finden wir im Stil am häufigſten Eigentümlichkeiten des reifen Shakeſpeare. Dagegen verraten die komiſchen Szenen, wie die zwiſchen den Fiſchern[1]), durchaus den jugendlichen Shakeſpeare; ſo auffallend klingen ſie an verwandte Stellen in der „Komödie der Irrungen", den „Beiden Edelleuten von Verona" und „Heinrich dem Sechſten" an. Die von dem altengliſchen Dichter John Gower als Chorus geſprochenen Verſe hat Shakeſpeare in einer zu ſeiner Zeit bereits antiquierten Sprache und in den veralteten klappernden Reimpaaren abgefaßt, ſicher mit Abſicht, um auf das Zeitalter Gowers hinzudeuten, der ſchon 1408 geſtorben war.

Wie ſchon geſagt, iſt der „Perikles" ein ſehr ungleiches Stück; neben großen Unvollkommenheiten weiſt er Stellen von hervorragender Schönheit auf, was jedoch durch ſeine Entſtehung auf ungezwungene Weiſe erklärt iſt. Aber gewiſſe einſeitige Kritiker können natürlich nicht umhin, einen Dichter aufzuſtöbern, der das Stück urſprünglich verfaßt habe, und dem ſie dann deſſen Mängel (wie die epiſche Anlage und die unbeholfenen Verſe) aufhalſen, während ſie die Vorzüge des Stückes auf das Konto Shakeſpeares ſchreiben, der das vorhandene Werk des anderen umgearbeitet habe. Uneinſichtsvollerweiſe gehen ſie von der falſchen Vorausſetzung aus, daß Shakeſpeare ein unfehlbarer dramatiſcher Papſt ſei, welchen Glauben ſie zu ihrem literariſchen Dogma erhoben haben. Der

[1]) Zweiter Aufzug, erſte Szene.

Sündenbock für die im „Perikles“ vorhandenen Mängel soll nun der erwähnte Dichterling George Wilkins sein. Daß dieser gar nicht in Frage kommen kann, geht schon daraus hervor, daß er zum ersten Male im Jahre 1607 mit dem entsetzlichen Machwerk „The Miseries of Enforced Marriage“ als Dichter aufgetreten ist, und der „Perikles“ noch dumb shows enthält, die unwiderleglich auf eine frühere Entstehungszeit weisen. Was sollte wohl diesen jungen Wilkins veranlaßt haben, in einem von ihm geschriebenen Stücke jene längst abgekommenen, veralteten pantomimischen Szenen anzuwenden, die er vielleicht niemals auf der Bühne gesehen hatte? Er soll nun deshalb der eigentliche Verfasser des „Perikles“ sein, weil er nach dessen Aufführung das Stück einer Novelle zugrunde gelegt hat, die 1608 im Druck erschienen ist und den Titel führt: „The Painfull Adventures of Pericles, Prynce of Tyre, being the True History of the Play of Pericles, as it was lately presented by the worthy and ancient Poet John Gower. At London, Printed by T. P. for Nat. Butter, 1608.“ Delius meint nun, daß Wilkins nur deshalb auf das kürzlich aufgeführte Drama ausdrücklich hinweist, um anzudeuten, daß es ursprünglich sein Eigentum gewesen sei. Wie falsch und haltlos diese Argumentierung ist, sieht jeder sofort ein. Wilkins hat das Stück nur deshalb als Erzählung verarbeitet, weil es sehr beliebt gewesen ist. Er ist von denselben spekulativen Gesichtspunkten geleitet worden wie jene, die aus Schillers „Räubern“ jenen berüchtigten Hintertreppenroman von dem „Berühmten Räuberhauptmann Karl Moor und seiner Bande“ fabriziert haben. Hätte Wilkins sein geistiges Eigentum am „Perikles“ geltend machen wollen, so hätte er ein viel natürlicheres und besseres Mittel gehabt: er hätte einfach nur seine Originaldichtung in Druck zu geben brauchen, welches Recht ihm keine Macht der Welt nehmen konnte. Und gesetzt den unwahrscheinlichen Fall, Wilkins

habe aus irgend welchen Gründen nicht ſein Drama veröffentlichen wollen, ſondern nur die Novelle, ſo hätte er in dieſer den aufgeführten „Perikles“ ſicher ausdrücklich als ſein Eigentum bezeichnet, ſtatt nur auf das Stück als ſeine Quelle hinzuweiſen. Und hätte er dies nicht auf dem Titelblatte tun wollen, deſſen Faſſung unzweideutig die ſpekulative Abſicht verrät, ſo hätte er dies ſicher am Schluſſe der ausführlichen Inhaltsangabe getan, wo er ſagt: „Ich bitte den Leſer nur darum, dieſe Erzählung in derſelben Weiſe aufzunehmen, wie es mit ihr in der ihr von dem alten Gower, dem berühmten engliſchen Dichter, gegebenen Geſtalt geſchehen iſt, welche die Schauſpieler Sr. Majeſtät des Königs vortrefflich dargeſtellt haben“ (Onely intreating the Reader to receive this Historie in the same maner as it was under the habit of ancient Gower the famous English Poet, by the King's Maiesties Players excellently presented). An dieſer Stelle würde Wilkins das Drama, wenn es von ihm herrührte, auch unbedingt für das ſeinige erklärt haben, da er dann mit viel mehr Recht den Leſer hätte bitten können, ſeine Novelle ebenſo wohlwollend wie das Schauſpiel aufzunehmen. Ja, wenn er nur einen allergeringſten Anteil an dem Shakeſpeareſchen Stücke hätte, ſo würde er es erwähnt haben. Da dies aber nicht geſchehen iſt, ſo folgt, daß von Wilkins auch nicht eine einzige Zeile des Dramas herrührt, weder in deſſen jetziger, noch in deſſen früherer Geſtalt. Wer dies nicht einſieht, mit dem kann man nicht darüber reden; denn der will es einfach nicht einſehen. Und würde Wilkins die Darſtellung der königlichen Schauſpieler gelobt haben, wenn dieſe ihm ſein Werk geſtohlen hätten? Würde er ſie und ihren Leiter Shakeſpeare dann nicht vielmehr als literariſche Diebe gebrandmarkt haben?

Die meiſten engliſchen Shakeſpeare-Forſcher begnügen ſich aber nicht mit einem zweiten Dichter, ſondern haben noch einen dritten Schriftſteller nötig, um die Fehler des „Perikles“ von

Shakeſpeare abzuwälzen. So ſchreibt Sidney Lee[1]): „Auf jeden Fall können Wilkins ſicher Teile des „Perikles“ zugeſchrieben werden. . . . Von Shakeſpeare rühren nur der dritte und fünfte Akt und Teile des vierten Aktes her, welche zuſammen ein ſelbſtändiges Ganzes bilden und mit den übrigen Szenen nicht genügend verbunden ſind. Man hat vermutet, daß noch eine dritte Hand (eines noch unter Wilkins ſtehenden Dichters) an dem Drama beteiligt geweſen iſt, und dieſem Mitarbeiter (vielleicht William Rowley, der berufsmäßig Stücke durchgeſehen und gelegentlich Befähigung gezeigt hat) werden am beſten die drei zwecklos rohen Szenen zugeſchrieben, die in oder vor einem Bordell ſpielen (vierter Akt, zweite, fünfte und ſechſte Szene).“ Literarhiſtoriſche Beweiſe für ſeine Anſicht vermag Lee natürlich nicht zu geben, und Ausdrücke wie: „Man hat vermutet“ und: „Dieſem Mitarbeiter werden am beſten die drei zwecklos rohen Szenen zugeſchrieben“ klären uns genügend über die Haltloſigkeit und Urſache ſolcher Shakeſpeare-Hypotheſen auf. „Man merkt die Abſicht, und man wird verſtimmt.“ Ja, vor Lee iſt Fleay ſogar ſo weit gegangen, daß er die nach ſeiner Meinung echten Partien des „Perikles“ von den angeblich unechten Teilen unbedenklich getrennt und in den „Transactions of the New Shakespeare Society“ (I, S. 195 u. ff.) im Zuſammenhange als „The Strange and Worthy Accidents in the Birth and Life of Marina. By William Shakespeare“ zum Abdruck gebracht hat. Auch er unterſcheidet am „Perikles“ drei Autoren, nämlich: 1. Shakeſpeare, 2. Rowley als den Verfaſſer der Bordellſzenen und 3. Wilkins als den „original manager and supervisor“[2]). Ich glaube, es iſt nicht nötig, auf eine derartige Willkür näher einzugehen. Es liegt „auf der Hand,

[1]) A. a. O., S. 243.

[2]) Vergleiche auch Fleays „Shakespeare Manual“ auf S. 51, ſowie auf S. 209—223.

welcher Grad von Zuverläſſigkeit ſich einem Verfahren zugeſtehen läßt, daß durch keine metriſche Rechenexempel des Charakters ſubjektivſter Willkür entkleidet werden kann. Es iſt ein Glück, daß kein deutſcher Kritiker in ſolcher Weiſe vorgegangen iſt; er würde ſelbſt ſeinen engliſchen Kollegen gegenüber einen harten Stand gehabt haben“[1]). Für die Bordellſzenen durchaus einen anderen Verfaſſer als Shakeſpeare zu ſuchen, iſt albern; das Publikum des eliſabethaniſchen Theaters nahm an dieſen durchaus keinen Anſtoß, wie es unſer Zeitalter tut, und fand ſie nicht zwecklos roh. Hier die Roheit zu unterdrücken, iſt Shakeſpeare als ein Verſtoß gegen die Lebenswahrheit unmöglich geweſen, und die Worte, mit denen Marina den Lyſimachus und den Diener des kuppleriſchen Paares abfertigt, ſind ſogar in jeder Beziehung echt ſhakeſpeariſch. Das kann nur verkennen, wer nicht ſehen will. Man darf aber Shakeſpeare in bezug auf ſeine ſogenannte „Unanſtändigkeit“ nicht durch die Brille unſeres prüden Zeitalters betrachten.

Die älteſte Quelle für das Shakeſpeareſche romantiſche Schauſpiel iſt eine griechiſche Erzählung aus dem fünften oder ſechſten Jahrhundert, wo der Held jedoch nicht Perikles, ſondern Apollonius von Tyrus heißt. Eine lateiniſche Überſetzung dieſer Urquelle wird ſchon in einem klöſterlichen Bücherverzeichnis aus dem neunten Jahrhundert erwähnt und iſt kurz nach der Erfindung der Buchdruckerkunſt gedruckt worden. In ihr iſt bereits die Handlung des Shakeſpeareſchen Stückes in allen Zügen und derſelben Reihenfolge vorgebildet. Gegen Ende des zwölften Jahrhunderts wurde die Geſchichte des „Apollonius von Tyrus“ von Gottfried von Viterbo in lateiniſche Verſe gebracht, welcher ſie als einen Teil der Geſchichte Antiochus des Dritten von Syrien in ſein „Pantheon“ aufnahm. Im vierzehnten Jahrhundert brachten ſie die „Gesta Romanorum“

[1]) Karl Elze, „William Shakeſpeare“ (Halle 1876), S. 411.

wieder; dann wurde ſie zu einem franzöſiſchen Roman umgearbeitet, welcher den Stoff zu der 1510 gedruckten „English Chronicle of Apollyn of Tyre“ lieferte. Shakeſpeare folgte in ſeinem Stücke jedoch nicht dieſer Darſtellung, ſondern dem alten 1408 geſtorbenen engliſchen Dichter John Gower, welcher die Geſchichte des Perikles bereits im vierzehnten Jahrhundert nach der lateiniſchen Dichtung Gottfrieds von Viterbo in Verſe gebracht und ſeiner „Confessio Amantis“ unter dem Titel „Apollonius of Tyre“ einverleibt hatte. Deshalb läßt er auch dieſen alten Poeten aus dem Grabe erſtehen und den Chorus ſeines Stückes ſprechen. Außerdem war in England noch eine Proſaüberſetzung des franzöſiſchen Romans vorhanden, welche, von Lawrence Twyne geliefert, 1576 in deſſen Volksbuche „Patterne of Painfull Adventures“ im Druck erſchienen war, und wo der Held ebenfalls noch Apollonius heißt. Von dieſem Buche kam 1607 eine zweite Auflage heraus, welche vielleicht der Grund war, daß Shakeſpeare ſich ſeines Jugendſtückes erinnerte und es nach einer Überarbeitung auf die Bühne brachte. Der große Erfolg dieſes romantiſchen Dramas veranlaßte dann 1608 Wilkins zu ſeiner namentlich auf Shakeſpeare baſierenden Novelle „The Painfull Adventures of Pericles, Prynce of Tyre,“ und iſt wohl auch die Urſache geweſen, daß Shakeſpeare in ſeinen bald darauf entſtandenen Stücken „Cymbelin“, „Das Wintermärchen“ und „Der Sturm“, in welchen wir auch eine Fülle von Motiven des „Perikles“ zum zweiten Male finden, wieder zu romantiſchen Stoffen griff; denn der große Brite ſchrieb wie Iffland ſeine Dramen hauptſächlich vom Standpunkte eines praktiſchen Schauſpieldirektors. Grillparzer hat von ihm richtig geſagt: „Shakeſpeare war in erſter Linie Theatermann, und nur, weil er ein Genie war, iſt er hinter ſeinem eigenen Rücken der größte Dichter geworden.“

13. Lokrin.

Das Trauerſpiel „Lokrin“ iſt unter dem 20. Juli 1594 ohne Angabe des Verfaſſers für den Verleger Thomas Creede in die Regiſter der Londoner Buchhändlerinnung eingetragen worden und erſchien im folgenden Jahre unter dem Titel:

„The lamentable Tragedie of Locrine, the eldest sonne of King Brutus, discoursing the warres of the Britaines and Hunnes, with their Discomfiture: the Britaines victorie with their Accidents, and the death of Albanact. No lesse pleasant than profitable. Newly set foorth, ouerseene and corrected by W. S. London, printed by Thomas Creede. 1595.“

Hier iſt der Verfaſſer nur durch die Initialen W. S. angedeutet, aus welchen man auf Shakeſpeares Autorſchaft geſchloſſen hat. Und dies iſt mit vollem Recht geſchehen; denn es gibt nur zwei Dramatiker jener Periode, deren Namen die Anfangsbuchſtaben W. S. beſitzen: William Shakeſpeare und Wentworth Smith. Dieſer, der Verfaſſer der „Puritanerin“, kann aber beim „Lokrin“ nicht in Betracht kommen, da er erſt 1599, fünf Jahre nach deſſen Erwähnung in den Verlagsregiſtern, ſeine Dichterlaufbahn begonnen hat; denn in dieſem Jahre wird er — wie ſchon bemerkt — zum erſten Male in

Henslowes Tagebuch als der Verfaſſer der „Italian Tragedy“ genannt. Wir ſind alſo aus dieſen äußeren Gründen gezwungen, die Shakeſpeareſche Autorſchaft des „Lokrin“ anzuerkennen.

Das Stück ſtammt ſicher nicht aus der Zeit, in der es gedruckt worden iſt. Schon der Beiſatz auf dem Titelblatte: „Newly set foorth, overseene and corrected“ beweiſt, daß es älter und damals nur wieder hervorgeſucht worden iſt. Auch die zahlreichen noch in gereimten Verſen geſchriebenen Stellen deuten auf eine frühere Entſtehungszeit. Dieſelbe wird ferner noch dadurch bewieſen, daß dieſes Trauerſpiel noch dumb shows enthält; es iſt alſo in einer Zeit entſtanden, als dieſe noch gebräuchlich waren. Aus einem Vergleich der Pantomimen im „Perikles“ mit denjenigen im „Lokrin“ gewinnen wir für deſſen Alter ſogar einen beſtimmten Anhalt. In dieſem Stücke ſind die dumb shows noch ganz nach der Art der vorſhakeſpeareſchen Dramatiker verwendet; ſie ſind Darſtellungen aus der Tierwelt und der griechiſchen Mythologie, welche die Handlung durchaus nicht fördern, ſondern nur zum Vergleich herangezogen ſind. Im „Perikles“ dagegen ſind ſie nicht mehr bloße Schauſtellungen; ſie ſind innig mit dem Ganzen verwebt und führen die Aktion weiter. Hier iſt Shakeſpeares dramatiſcher Sinn alſo ſchon gereifter als dort, und daher iſt „Lokrin“ das ältere dieſer beiden Schauſpiele.

Man könnte hier einwenden, daß dieſe Anſicht mit dem beim „Perikles“ angeführten Zeugnis John Drydens im Widerſtreit ſteht. Allein aus dem Geſamtinhalte des 1675 geſchriebenen Prologes zu Charles Davenants 1677 erſchienener Jugendtragödie „Kirke“ ergibt ſich, daß in dieſem nur die Rede von aufgeführten Dramen ſein kann, während — wie wir ſehen werden — „Lokrin“ ſicher nie die Bühne betreten hat. Die Stelle in dieſem Prologe, der dartun will, daß jeder Dichter mit ſchwachen Werken anfange, lautet vollſtändig:

„Your Ben and Fletcher in their first young flight
Did no Volpone, no Arbaces write;
But hopp'd about, and short excursions made
From Bough to Bough, as if they were afraid,
And each were guilty of some slighted Maid.
Shakespear's own Muse her Pericles first bore,
The Prince of Tyre was elder than the Moore:
'Tis miracle to see a first good Play,
All Hawthorns do not bloom on Christmas-day.
A slender Poet must have time to grow,
And spread and burnish as his Brothers do.
Who still looks lean, sure with some Pox is curst,
But no Man can be Falstaff fat at first."

Dryden will hier dem Publikum ſeine Behauptung beweiſen, indem er zeigt, daß wie Ben Jonſon und Fletcher ſo ſelbſt Shakeſpeare, ehe er ein ſolches Meiſterwerk wie den „Mohren von Venedig" geſchrieben hatte, ſchwächere Arbeiten verfaßt hat. Zu dieſem Zwecke konnte er nur ein durch die Aufführung allgemein bekanntes Stück wählen; er griff deshalb zum „Perikles" als dem älteſten Kinde der Shakeſpeareſchen Muſe, welches die Bühne geſehen hatte. Hätte er den dem großen Publikum fremden „Lokrin", der nie geſpielt worden war, als Beiſpiel zitiert, ſo würde dieſes alle Wirkung verloren haben. Daß dieſes Trauerſpiel bis zum Jahre 1595 niemals aufgeführt worden iſt, geht daraus hervor, daß es auf dem Titelblatte des Druckes, der aus dieſem Jahre ſtammt, keinen entſprechenden, ſonſt üblichen Vermerk hat; und daß man ſpäterhin, als man bereits im Beſitz eines reichhaltigen beſſeren Repertoires war, auf dieſes ſchwächlichere Stück mit ſeinen veralteten undramatiſchen Pantomimen zurückgegriffen haben wird, iſt mehr als unwahrſcheinlich.

Shakeſpeare dürfte den „Lokrin" wohl ſchon geſchrieben haben, ehe er im Jahre 1585 Stratford verließ; ſeine Entſtehung ſetze ich um 1584/85. Auch hier hatten ſich oft Theatertruppen produziert, in dem achtzehnjährigen Zeitraum von 1569

bis 1587 mindeſtens vierundzwanzigmal; und gerade Shakeſpeares Vater iſt es geweſen, welcher während ſeiner Amtszeit als Bürgermeiſter (bailiff) von Michaelis 1568 bis 1569 zum erſten Male Schauſpieler ermutigt hatte, nach Stratford zu kommen. Die erſten Truppen, die hier aufgetreten ſind, waren — wie aus den erhaltenen Rechnungsbüchern der Stratforder Kämmerei hervorgeht — die der Königin und die des Grafen von Worceſter, welche beide im Jahre 1569 von John Shakeſpeare in ſeiner Eigenſchaft als bailiff nach damaligem Brauche öffentlich bewillkommnet worden waren. Im Jahre 1573 folgten dann die Schauſpieler des Grafen von Leiceſter, 1576 die Truppen der Grafen von Warwick und von Worceſter, 1577 die der Grafen von Leiceſter und Worceſter, 1579 die des Lord Strange und der Gräfin von Eſſex, 1580 die Schauſpieler des Grafen Derby, 1581 die Truppen des Grafen von Worceſter und des Lord Bartlett, 1582 die Diener des Grafen von Worceſter, 1583 die Geſellſchaften des Lord Bartlett und des Lord Shandow, 1584 die der Grafen von Oxford, von Worceſter und von Eſſex, 1586 eine in den Rechnungsbüchern nicht namentlich angeführte Truppe und 1587 die Schauſpieler der Königin, des Grafen von Eſſex, des Grafen von Leiceſter, des Lord Stafford und noch eine fünfte in den Kämmereiakten nicht mit Namen bezeichnete Geſellſchaft. Während dieſer Zeit ſind aber in Stratford zweifellos auch noch andere Truppen aufgetreten, die in den Stratforder Dokumenten nicht erwähnt ſind. Der junge William hat alſo ſchon in ſeiner Vaterſtadt reichliche Gelegenheit gehabt, theatraliſche Vorſtellungen zu beſuchen, welche ihn, den geborenen Dramatiker, gewiß zu eigenem Schaffen angeregt haben werden. Er hat ſicher nicht erſt in London begonnen, Schauſpiele zu ſchreiben. Karl Elze ſagt ſehr richtig[1]): „Alle innere Wahrſcheinlichkeit ſpricht dafür,

[1]) A. a. O., S. 130.

daß er . . . mit einem oder dem andern Drama in der Tasche nach London ging, um dort seine Geisteskinder an die Öffentlichkeit zu bringen, wie Schiller mit dem Manuskript des „Fiesko“ aus Stuttgart floh.“ Ein solches Genie wie Shakespeare fängt nicht erst im Alter von zweiundzwanzig Jahren zu dichten an. Wer dies glaubt, hat nicht die geringste Ahnung, wie feurig sich gerade bei einem Jüngling die dichterische Begabung kundgibt. Der größte Dramatiker Deutschlands, Schiller, hatte bereits mit dreizehn Jahren ein religiöses Trauerspiel „Die Christen“ und kurz darauf einen „Absalon“ geschrieben, welchem bald die beiden Trauerspiele „Der Student von Nassau“ und „Kosmus von Medici“ folgten, und schon mit achtzehn Jahren seine „Räuber“ begonnen; als Achtzehnjährige hatten Lessing schon seinen „Jungen Gelehrten“ und Goethe schon seine beiden Lustspiele „Die Laune des Verliebten“ und „Die Mitschuldigen“ gedichtet. „Frühreife ist das charakteristische Kennzeichen des Genies. . . . Soll Shakespeare allein von dieser Regel eine Ausnahme gemacht haben? Die Tatsache seiner frühzeitigen Verheiratung ist fast hinreichend, um uns vom Gegenteil zu überzeugen. Überdies trugen alle äußeren Umgebungen und Einflüsse, die ebenmäßige Schönheit der Landschaft, die mannichfachen und inhaltsvollen geschichtlichen Erinnerungen seiner Heimat, wie das poetische, sinnlich-heitere Volksleben, in welchem er aufwuchs, insgesamt dazu bei, die schnelle Zeitigung seines Geistes zu befördern. Welchen bedeutsamen Anteil daran die theatralischen Aufführungen haben mußten, können wir täglich an unserer eigenen Jugend beobachten. Selbst Kinder, die nur ein Minimum dichterischer Anlage besitzen, haben ihre Freude an einem Puppentheater, für das sie selbst Stücke anzufertigen versuchen. Von diesem Gesichtspunkte aus kann die Vermutung, daß[1]) Shakespeare den „Lokrin“

[1]) Karl Elze, a. a. O., S. 76 u. 77.

(und vielleicht auch den „Perikles") bereits in Stratford gedichtet hat, „keineswegs als ungereimt von der Hand gewiesen werden"[1]).

Auch Ludwig Tieck erklärte die Tragödie des „Lokrin", welche ein Lieblingsstück Lessings war, der sie auf die deutsche Bühne verpflanzen wollte[2]), für eine Jugendarbeit Shakespeares. Tiecks Ansicht über dieses Drama deckt sich im allgemeinen mit der meinigen. In seinem „Altenglischen Theater" schreibt er[3]): „Es gibt viele Gemälde, die den Liebhaber und Kenner gleich sehr anziehn und befriedigen; viele aber sind auch nur dem letztern interessant, der in ihnen entweder die große Absicht schätzt, wenn der Meister sie auch nicht ganz erreichen konnte, oder die ihm darum wichtig erscheinen, weil sie gerade von irgend einem bestimmten großen Künstler herrühren, welcher wohl, selbst in nicht ganz gelungenen Versuchen, die nähere Erklärung seiner spätern Meisterwerke unbewußt niederlegt. Im ersten Falle kann eine gewisse Härte, Roheit und Unbehülflichkeit, die den gewöhnlichen Liebhaber zurückschreckt, dem Kenner vielleicht als groß und erhaben dünken, weil er einsieht, daß es dem Künstler nur noch an Übung oder selbst an gutem Willen gebrach, diese Größe und Tiefe mit der Schönheit zu vereinigen; im letztern Falle aber werden ihm selbst Schwächen und Fehler wichtig und belehrend; denn kein Künstler tritt als ein vollendeter auf, kein Zeitalter hat plötzlich ohne Vorbereitung klassische Werke hervorgebracht. Den innerlichen geschichtlichen Zusammenhang, der allein alle Widersprüche erklärt, zu erfassen, sich alle Werke eines großen Geistes als ein Werk und alle Geister — scheinen sie noch so widerstrebend — als

---

[1]) Karl Elze, a. a. O., S. 76 u. 77.

[2]) Vergleiche Philaret Chasles und F. Guizot, „William Shakespeare, sein Leben, seine Werke und seine Zeit," herausgegeben von P. H. Sillig (Leipzig 1855), S. 114.

[3]) Zweiter Band, S. III bis VII.

den notwendigen Zuſammenhang eines Gemütes klar vorzuſtellen, iſt die Aufgabe aller Kunſtgeſchichte. Kein Dichter wird in dieſen Hinſichten ſo intereſſant und lehrreich als Shakeſpeare, wenn man die Werke ſeiner Jugend mit denen ſeines Alters vergleicht; ſeine Verwandlung iſt beim erſten Anblick ſo unbegreiflich, daß mehr als ein Säkulum zwiſchen ſeinen erſten und letzten Arbeiten zu liegen ſcheint, wir mögeu nun die dramatiſche Kunſt und Geſchicklichkeit oder ſeine Anſicht der Poeſie und der Menſchen oder nur die Art betrachten, wie er die Sprache behandelt. . . . . Der ‚Lokrin‘ iſt nach meiner Mutmaßung das früheſte ſeiner dramatiſchen Gedichte. Es ſcheint mehr als einmal auf die Unruhen hinzudeuten, die England durch die Parteien erlitt, die ſich für die Marie Stuart von Schottland bilden wollten; es iſt alſo wahrſcheinlich vor der Hinrichtung dieſer Königin geſchrieben[1]), als man ſchon fremde Landungen und Angriffe von außen befürchtete. Bei dieſem Trauerſpiel, wie beim ‚König Johann‘[2]), muß der jetzige Leſer ſich immer auf den Standpunkt des damaligen patriotiſchen Engländers verſetzen; denn die Sorge um die geliebte Königin, die Furcht vor Meuterei und fremden Einfluß, vor der Wiederherſtellung der verhaßten früheren Regierung beſchäftigte und ängſtete alle Gemüter. Ich bezweifle übrigens, daß der ‚Lokrin‘ jemals iſt geſpielt worden; er trägt ſo ſehr das Gepräge eines jungen Dichters, der das Theater nicht kennt, der ſich immer im höchſten Schwunge erhalten will, der die notwendige Steigerung und Senkung der Affekte und des Tons vorſätzlich vernachläſſigt und mit bewunderungswürdiger Energie ſeine Perſonen dieſe tönend poetiſche, oft gewaltſame Sprache von Anfang bis zu Ende reden läßt, der zugleich ſeine ganze Schulgelehrſamkeit bei jeder Gelegenheit ausſchüttet, daß man wohl auf die Vermutung kommen muß, der jugendliche Shakeſpeare

[1]) Dieſe erfolgte im Jahre 1587.

[2]) Tieck meint hier den älteren „König Johann“ in zwei Teilen.

habe es gedichtet, bevor er London und seine Theater gesehen hatte. Die Ungeschicklichkeit des Werkes muß auch dem blödesten Auge auffallen; aber zu verwundern ist es, daß auch niemand die wahren und großen Schönheiten des Gedichtes, seinen heroischen Ton, seine große Gesinnung, die echte Poesie vieler Stellen, den ergreifenden Patriotismus und das Bestreben, die uralte Sage auf die höchste und würdigste Weise darzustellen, hat bemerken wollen. Die Einwürfe gegen seine Echtheit sind unbedeutend, und es wäre doch wirklich seltsam, wenn ein Gedicht gleichsam wie ein Embryo die meisten spätern Werke Shakespeares enthalten könnte, wenn ein prüfender Blick sein Gemüt auch hier wieder erkennen muß, wenn es seine Vorliebe für das Bizarre und Gigantische so deutlich beurkundet . ., und das Werk nach allem diesen doch von einem andern Dichter sein könnte. Daß er es 1595 von neuem drucken ließ, als man in England wieder eine Spanische Armada fürchtete, daß er es vermehrt und verbessert herausgab (wie der Titel sagt) und es mit seinem Namen W.S. bezeichnete, beweist um so mehr, daß es von ihm geschrieben sein müsse — denn hier einen unbedeutenden Dichter Wentworth Smith finden wollen, da alles übrige für Shakespeare spricht, ist gar zu willkürlich[1]) —; auch beweist dies zugleich, daß er von seinen Jugendarbeiten wohl anders denken mochte als seine Kommentatoren. Bei dieser neuen Auflage sind ohne Zweifel manche Verse, die auf die Zeitumstände anspielen, hinzugekommen, vorzüglich aber die schönen gereimten Stanzen im vierten Akt, die an seine ‚Sonette' und an ‚Venus und Adonis' so bestimmt erinnern, daß diese allein schon die Echtheit des Schauspiels beweisen könnten."

Die Beschaffenheit eines Dramas ist für mich — wie ich dargelegt habe — ja kein Beweis für seine Echtheit. Die

---

[1]) Dies ist nicht nur willkürlich, sondern widerspricht sogar den historischen Tatsachen, wie ich oben gezeigt habe.

ſtanzen-ähnlichen Strophen aus dem vierten Akte des „Lokrin“ klingen jedoch ſo unverkennbar an die „Sonette“ und an „Venus und Adonis an, daß ſie die ſich aus äußeren Gründen ergebende Shakeſpeareſche Autorſchaft glänzend beſtätigen. Da eine Ausgabe des Stückes vielfach nicht ſofort zur Hand ſein wird, will ich jene ſchönen Verſe hier zitieren. Man leſe unbefangen und bilde ſich dann ein eigenes Urteil:

Estrild.[1])

What prince soe'er, adorn'd with golden crown,
Doth sway the regal sceptre in his hand,
And thinks no chance can ever throw him down,
Or that his state shall everlasting stand,
Let him behold poor Estrild in this plight,
The perfect platform of a troubled wight.

Once was I guarded with Mavortial bands,
Compass'd with princes of the noblest blood;
Now am I fallen into my foemen's hands,
And with my death must pacify their mood.
O life, the harbour of calamities!
O death, the haven of all miseries!

---

[1]) Dieſe Strophen lauten in deutſcher Überſetzung:

Estrild.

Ein jeder Fürſt, der eine Krone trägt
Und in der Hand ein Königszepter hält,
Der glaubt, daß nichts ſein ſtolzes Glück zerſchlägt,
Und daß ſein weites Reich niemals zerfällt,
Der mag auf die betrübte Eſtrild ſchauen,
Das Abbild aller unglückſel'gen Frauen.

Einſt wurde ich beſchützt durch kühne Krieger,
Beſchirmt von Fürſten aus höchſt edlem Blut;
Jetzt aber bin ich in der Hand der Sieger,
Und nur mein Tod beſänftigt ihre Wut.
O Leben, alles Unglücks Jammertal!
O Tod, du Hafen jeder Not und Qual!

I could compare my sorrows to thy woe,
Thou wretched queen of wretched Pergamus,
But that thou view'dst thy enemy's overthrow.
Nigh to the rock of high Caphareus
Thou saw'st their death and then departedst thence:
I must abide the victors' insolence.

The gods that pitied thy continual grief,
Transform'd thy corps, and with thy corps thy care:
Poor Estrild lives, despairing of relief,
For friends in trouble are but few and rare.
What, said I, few? ay, few or none at all,
For cruel Death made havoc of them all.

Thrice happy they, whose fortune was so good
To end their lives, and with their lives their woes!
Thrice hapless I, whom Fortune so withstood,
That cruelly she gave me to my foes!
O soldiers, is there any misery
To be compar'd to Fortune's treachery?
. . . . . .

Ich könnte deinem Weh mein Leid vergleichen,
Unsel'ge Königin von Pergamus,
Doch du sahst deiner Feinde Schar verbleichen.
Am hohen Felsenberg Capharēus
Sahst du sie tot; dann konntest du verscheiden;
Ich muß der Sieger Übermut erleiden.

Die Götter, die gerührt dein stetes Klagen,
Verwandelten mit deinem Leib dein Leid.
Doch Estrild lebt, kann keine Hoffnung wagen;
Denn wenig Freunde gibt's in trüber Zeit.
Wie? Wenig, sagt' ich? Ach, ich habe keinen;
Der grimme Tod verschonte mir nicht einen!

O dreimal glücklich, denen hold das Glück
Das Leben nahm, das Elend mit dem Leben!
Dreimal unglücklich ich, die vom Geschick
Ungnädig ihren Feinden übergeben!
Soldaten, sprecht, gibt's eine Missetat,
Die gleicht Fortunas tückischem Verrat?
. . . . . .

Locrine.

O, that sweet face, painted with nature's dye,
Those roseal cheeks mix'd with a snowy white,
That decent neck surpassing ivory,
Those comely breasts which Venus well might spite,
Are like to snares, which wily fowlers wrought,
Wherein my yielding heart is prisoner caught!

The golden tresses of her dainty hair,
Which shine like rubies glittering with the sun,
Have so entrapp'd poor Locrine's love-sick heart,
That from the same no way it can be won.
How true is that which oft I heard declare,
One dram of joy must have a pound of care.

Estrild.

Hard is their fall, who from a golden crown
Are cast into a sea of wretchedness!

Locrine.

Hard is their thrall, who shill by Cupid's frown
Are wrapp'd in waves of endless carefulness!

Lokrin.

Dies Antlitz, das Natur ſo hold gemalt,
Die Roſenwangen, die von Schnee umwoben,
Der Hals, der hell wie Elfenbein erſtrahlt,
Die Brüſte, die ſelbſt Venus müßte loben,
Sind wie ein Netz, von Jägern aufgeſtellt,
Das jetzt mein ſchmachtend Herz gefangen hält.

Des ſchönen, langen Haares goldne Strähnen,
Die wie Rubinen in der Sonne gleißen,
Beſtricken ſo ſehr meines Herzens Sehnen,
Daß nichts mehr deſſen Feſſeln kann zerreißen.
Wie gut ſich doch der alte Spruch bewährt,
Daß kurze Freude langen Gram gebärt.

Estrild.

Hart iſt der Stoß, durch den vom goldnen Thron
In eine See von Not und Weh wir ſinken!

Lokrin.

Hart deren Los, die durch Cupidos Hohn
In einer Flut endloſen Grams ertrinken!

Estrild.
O kingdom, subject to all miseries!

Locrine.
O love, the extrem'st of all extremities!

Die Zeichnung der Charaktere im „Lokrin“ weist große Ähnlichkeit mit der im „Titus Andronikus“ auf. Die komischen Teile erinnern unzweideutig an Shakespeares anerkannte Dramen. Sie stehen in echt Shakespeareſcher Weiſe zur Haupthandlung in ideeller Beziehung; Strumbo und ſeine beiden Weiber bilden ein humoriſtiſches Seitenſtück zu Lokrin und ſeinen beiden Weibern. Auch in bezug auf den Inhalt zeigen die komiſchen Stellen unverkennbare Shakeſpeareſche Züge. Die Liſt des feigen Strumbo, der ſich in der Schlacht tot ſtellt, um den Feinden zu entgehen[1]), hat Shakeſpeare in ſeinem „Heinrich dem Vierten“ direkt wiederholt, wo Falſtaff im Gefecht denſelben Trick anwendet[2]), und Ulrici[3]) erkannte ſehr richtig, daß in den komiſchen Szenen des „Lokrin“ bereits Shakeſpeares „witzige Grazie“ zu ſpüren ſei. Wir ſind alſo ſowohl aus inneren, als auch — was noch mehr ſagen will — aus den äußeren Gründen gezwungen, „Lokrin“ in die Reihe der Shakeſpeareſchen Dramen aufzunehmen. Selbſt Rudolph Genée, der den apokryphiſchen Stücken höchſt mißtrauiſch gegenüberſteht, muß bekennen, daß er Shakeſpeares Anteil an der Tragödie „Lokrin“ für wahrſcheinlich hält[4]).

Estrild.
O Krone, allem Elend preisgegeben!

Lokrin.
O Liebe, höchſte aller Pein im Leben!

[1]) Zweiter Aufzug, fünfte Szene.
[2]) Erſter Teil, fünfter Aufzug, vierte Szene.
[3]) A. a. O., dritter Teil, S. 82.
[4]) „Pſeudo-Shakeſpeare“ in der Sonntags-Beilage Nr. 15 zur „Voſſiſchen Zeitung“ 1883.

Es ist schon öfter darauf hingewiesen worden, daß der „Lokrin“ neun Verse enthält, die fast wörtlich auch in der anonymen Türkentragödie „Selimus“ stehen, und daß beide Stücke auch sonst noch einige andere Übereinstimmungen im Ausdruck und Bild besitzen. Dieser Umstand, den man gern dazu benutzen wollte, um die Unechtheit des „Lokrin“ darzutun, kann selbstverständlich nichts wider die Shakespearesche Autorschaft beweisen. Übrigens hat E. Koeppel überzeugend dargelegt[1]), daß nicht der Verfasser des „Lokrin“, sondern der Autor des „Selimus“ der Plagiator ist, welcher jenem Stücke nicht nur Verse und Bilder, sondern sogar eine ganze Gestalt entnommen hat. Denn der Schuster Strumbo findet im „Selimus“ sein Gegenstück im Schäfer Bullithrumble, von dessen Erlebnissen Koeppel sagt, „daß das ganze, höchst harmlose Bullithrumble-Intermezzo nur ein wesentlich anständigerer, aber auch viel schwächerer Abklatsch einer Episode in dem durchaus nicht anständigen, aber jedenfalls derb komischen Lebenslauf des Schusters Strumbo im ‚Lokrin‘ ist“.

Der Inhalt des „Lokrin“ ist wie der des „Cymbelin“ und des „König Lear“ ein der altenglischen Sage angehörender Stoff, den Holinshed in seinen von Shakespeare oft benutzten „Chroniken“ erzählt, welche zum ersten Male 1577 erschienen waren. Die Anregung zu diesem Stücke mag Shakespeare wohl von der „Tragödie von König Gorboduk und seinen Söhnen“ erhalten haben, welche im Jahre 1565 zum ersten Male gedruckt, aber bereits am 18. Januar 1561 am Hofe zu Whitehall vor der Königin aufgeführt worden war. Nach den Angaben der ersten Ausgabe sind die drei ersten Akte von Thomas Norton, die beiden letzten von Thomas Sackville, dem späteren Lord Buckhurst, verfaßt. Eine zweite

[1]) „Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft“, 41. Band (1905), S. 193—200.

Auflage dieſes Dramas war 1570 unter dem Titel „Die Tragödie von Ferrex und Porrex“ erſchienen. In dieſem Stücke[1]), dem erſten, welches durchgängig in Blankverſen geſchrieben iſt, werden die „three noble sonnes of Brute“ erwähnt. Hierdurch mag der junge Shakeſpeare, welcher in ſeiner Jugend „Ferrex und Porrex“ ſicher auf der Bühne geſehen und wohl auch geleſen hat[2]), auf die Sage von Lokrin hingewieſen worden ſein, welche wie die Geſchichte von Gorboduk und ſeinen beiden Söhnen Ferrex und Porrex im vorchriſtlichen Britannien ſpielt. Auch in bezug auf den Inhalt beſitzen beide Sagen verwandte Züge. König Gorboduk von Britannien hat ſein Reich zwiſchen ſeine beiden Söhne geteilt; dieſe ringen miteinander um die Herrſchaft, und in den Wirren eines Bürgerkrieges geht Gorboduk mit ſeinem ganzen Hauſe zugrunde. Ehrgeizige Große ſuchen nun das Land an ſich zu reißen; aber auch zwiſchen dieſen entſpinnen ſich Streitigkeiten wegen der Thronfolge. Erſt nach langen blutigen Kriegen wird die Ruhe wiederhergeſtellt. Daß Shakeſpeare dieſes alte Stück nachgeahmt hat, lehrt uns ſchon das Versmaß; denn er hat den „Lokrin“ in den Blankverſen des „Gorboduk“ geſchrieben, ehe dieſe durch Marlowes Tragödie „Tamerlan der Große“ populär geworden waren, welche erſt im Jahre 1586 auf der Bühne erſchienen iſt. Auch haben die dumb shows des „Lokrin“ denſelben allegoriſchen Charakter wie die Pantomimen des „Gorboduk“. So wird in dieſem Drama der erſte Aufzug durch folgendes ſtummes Spiel eingeleitet: „Unter Violinenmuſik treten ſechs wilde Männer, in Blätter gekleidet, auf die Bühne. Der erſte von ihnen trägt auf dem Rücken ein Bündel Stäbe, welches ſie alle, einer nach dem anderen und dann zuſammen, mit ihrer ganzen Kraft zu zerbrechen verſuchen; aber ſie vermögen es nicht. Endlich nimmt einer von ihnen einen einzelnen

[1]) Erſter Aufzug, zweite Szene.

[2]) Vgl. Karl Elze, a. a. O., S. 73.

Stab aus dem Bündel heraus und zerbricht ihn; hierauf nehmen die anderen einen Stab nach dem andern heraus und zerbrechen dieſelben mit Leichtigkeit, während ſie dies vorher, als ſie zuſammen waren, vergeblich verſucht hatten. Nachdem ſie ſolches vollbracht haben, verlaſſen ſie die Bühne und die Muſik verſtummt. Hierdurch wurde angedeutet, daß ein Staat in Einigkeit gegen alle Gewalt feſt ſteht, aber geteilt leicht zerſtört wird."

Daß der „Lokrin" nicht die Bühne betreten hat, mag vielleicht durch das damals noch ungewohnte Versmaß mitbedingt worden ſein. Auch den „Perikles", der auch meiſt in Blankverſen geſchrieben und ebenfalls noch vor Erſcheinen des „Tamerlan" entſtanden iſt, konnte Shakeſpeare vielleicht aus demſelben Grunde bei keinem Theater unterbringen. Ich kann mir vorſtellen, wie unſer Dichter in London als junger Mann mit den Manuſkripten ſeiner beiden Erſtlingswerke von einem Theaterdirektor zum anderen rannte — bei welcher Gelegenheit vielleicht auch der Verfaſſer der Türkentragödie „Selimus" den „Lokrin" kennen gelernt hat —, aber überall wegen des ungewohnten Versmaßes der Dramen eine ablehnende Antwort erhielt. Und als 1586 Marlowes wilder „Tamerlan" und kurz darauf Kyds Racheſtück „Die Spaniſche Tragödie" mit unerhörtem Erfolge über die Bretter gegangen waren, da ſagte ſich der phantaſiereiche junge Dichter, das kannſt du auch machen; er wählte einen ähnlichen wüſten Stoff und ſchrieb ſeinen „Titus Andronikus", in dem er ſichtlich Marlowe und Kyd in allen Zügen nachahmt. Dieſes Stück, das dem Geſchmacke der Zeit entſprach, wurde dann auch ſofort angenommen, mit großem Beifall aufgeführt, und Shakeſpeares Laufbahn und Glück war begründet.

14. Thomas Lord Cromwell.

Das hiſtoriſche Schauſpiel „Thomas Lord Cromwell" iſt unter dem 11. Auguſt 1602 als „A booke called the lyfe and Deathe of the Lord Cromwell, as yt was lately Acted by the Lord Chamberleyn his servantes" von William Cotton in den Verlagsregiſtern der Londoner Buchhändlerinnung eingetragen und iſt im ſelben Jahre anonym für William Jones gedruckt worden. Ein wörtlicher Neudruck erſchien 1613 unter dem Titel:

„The True Chronicle Historie of the whole Life and Death of Thomas Lord Cromwell. As it hath beene sundry times publikely Acted by the Kings Maiesties Seruants. Written by W. S. London Printed by Thomas Snodham. 1613."

Hier iſt wie beim „Lokrin" der Verfaſſer nur durch ſeine Anfangsbuchſtaben W. S. angezeigt. Daß dieſe Initialen wiederum nicht Wentworth Smith bedeuten können, geht daraus hervor, daß das Stück laut der Notiz in den Londoner Verlagsregiſtern unter dem 11. Auguſt 1602 kurz vorher von den Dienern des Oberhofmeiſters, alſo von Shakeſpeares Geſellſchaft, geſpielt worden iſt, während Smith — wie wir aus dem Tagebuche des Theaterleiters Henslowe wiſſen — um dieſelbe Zeit für die Truppe des Lord Admirals tätig geweſen iſt, welcher er zwiſchen 1601 und 1603 nicht weniger als drei-

zehn Stücke geliefert hat, die er sämtlich in Gemeinschaft mit anderen Dichtern verfaßt hatte. In den Registern der Buchhändlerinnung ist der „Cromwell" außer unter dem 11. August 1602 noch unter dem 16. Februar 1616/7, dem 3. April 1626 und dem 4. September 1638 eingetragen, wodurch das Verlagsrecht der Reihe nach von Cotton über Barrett und Parker an Haviland und Wright übergeht. Außerdem finden wir dort noch eine Notiz vom 16. Dezember 1611, laut welcher William Jones, für den die erste Auflage vom Jahre 1602 gedruckt worden war, seinen Anteil an dem Stücke John Browne überläßt. Auch in diesem Eintrage ist der Autor des Dramas durch W. S. bezeichnet, womit der registrierende Warden — da damals ja die mit den gleichen Initialen versehene Auflage, die erst zwei Jahre später herausgekommen ist, noch gar nicht erschienen war — sicher nur zur Identifizierung des eingetragenen Buches den allgemein bekannten Dramendichter William Shakespeare andeuten wollte, von dem er von den Theateraufführungen her wußte, daß er der Verfasser des Stückes ist. Überdies wird der Käufer des Verlagsrechtes darauf geachtet haben, daß nur der Wahrheit entsprechende Angaben in dem Zessionsvermerk registriert wurden, damit nicht etwa später Einsprüche gegen die Gültigkeit des Übertrages erhoben werden konnten[1]).

Aus den angeführten historischen Umständen geht also klar hervor, daß nur Shakespeare den „Thomas Lord Cromwell" geschrieben haben kann. Keine äußeren Gründe vermögen diese Thatsache zu erschüttern. Daß das Schauspiel nicht erst um 1602, zur Zeit seiner ersten Drucklegung, geschrieben, sondern damals nur zum ersten Male oder neu einstudiert aufgeführt worden ist, dafür sprechen die vielen gereimten Verse und die ganze

---

[1]) Vergleiche hierzu den ähnlichen Fall bei dem „Trauerspiel in Yorkshire" auf S. 124.

Anlage des Dramas. Es ist ein biographisches Schauspiel, das das Leben eines Menschen durch seine verschiedenen Stufen begleitet, und hat eine ähnliche epische Einheit wie der „Perikles“. An diesen erinnert auch seine gerade und ruhig fließende Diktion. Das Stück dürfte daher auch bald nach dem „Perikles“ entstanden sein und sicher noch vor „Heinrich dem Sechsten“, da dieser wegen seiner schon dramatischeren Komposition gegenüber dem „Cromwell“ einen Fortschritt bedeutet. Ich möchte daher dessen Entstehung etwa in das Jahr 1588 setzen.

Trotz vieler Mängel, die durch die Jugendlichkeit des Autors entschuldigt und erklärt sind, zeigt das Schauspiel „Thomas Lord Cromwell“ in seiner — wenn auch epischen — Anlage Shakespeares feinen Sinn für die Organisierung eines Stoffes. Der Dichter hat nämlich — wie schon Ulrici richtig bemerkt hat[1]) — dem Stücke einen einheitlichen Gedanken untergelegt, indem er des Lebens wechselvollen Gang schildert, der uns bald zu Glanz und Ansehn führt, bald von dieser Höhe ins tiefste Elend hinabstürzt. Diese Idee ist sowohl bei den Schicksalen des Titelhelden, als auch bei den der Nebenpersonen festgehalten. Und in den humoristischen Partien, in den komischen Charakteren des alten Grobschmiedes Cromwell, des Schmiedegesellen Hodge, des Zöllners Seely und dessen Frau Hanne spürt man bereits deutlich jene berühmte „facetious grace“, die Shakespeare allein unter seinen Zeitgenossen eigentümlich ist.

Also auch innere Gründe weisen auf die Autorschaft Shakespeares hin, dessen erster Versuch auf historischem Gebiete der „Thomas Lord Cromwell“ ist, während die früher entstandenen Dramen „Lokrin“, „Perikles“ und „Titus Andronikus“ sagenhafte Stoffe behandeln.

Thomas Lord Cromwell, Graf von Essex, war 1490 zu

---

[1]) A. a. O., dritter Teil, S. 93.

Putney geboren. Als Staatsſekretär Heinrichs VIII. hob er die Klöſter auf, wofür er den Beinamen „Malleus Monachorum“ erhielt. Auf Betreiben der Katharina Howard, der fünften Gemahlin des Königs Heinrich, wurde er im Jahre 1540 wegen Hochverrates enthauptet. Shakeſpeare hat nach Simrock[1]) den Stoff ſeines Stückes dem Bandello entlehnt, in deſſen 1554 erſchienenen „Cento Novelle antiche“ auch die Fabeln von „Romeo und Julia“, „Viel Lärmen um nichts“ und „Was ihr wollt“ vorgebildet ſind. Vielleicht war unſerm Dichter auch die wahrſcheinlich kurz vor Cromwells Hinrichtung gedichtete Ballade „Trolle on away“ bekannt, welche ſich in den „Reliques of Ancient English Poetry“ des Biſchofs Thomas Percy findet, der in ſeiner Sammlung außerdem noch „seven or eight ballads written for and against Lord Cromwell“ erwähnt.

[1]) „Die Quellen des Shakeſpeare“ (2. Aufl. Bonn 1870).

15. Der Londoner Verſchwender.

Der an Shakeſpeares Theater aufgeführte „Londoner Verſchwender“ iſt mit Shakeſpeares vollſtändigem Namen im Jahre 1605, alſo bereits zu deſſen Lebzeiten, im Druck erſchienen. Der volle Original-Titel lautet:

„The London Prodigall. As it was plaide by the Kings Maiesties seruants. By William Shakespeare. London. Printed by T. C. [d. h. Thomas Creede] for Nathaniel Butter. 1605.“

Dies iſt das einzige hiſtoriſche Zeugnis, welches wir für die Shakeſpeareſche Autorſchaft dieſes apokryphiſchen Dramas beſitzen, da es weder in den Londoner Verlagsregiſtern, noch in Henslowes Tagebuche, noch ſonſt wo erwähnt wird. Wir haben aber auch keine Berechtigung, die Richtigkeit der Verfaſſerangabe irgendwie anzuzweifeln. Nichts ſpricht dafür, daß Shakeſpeares Name auf dem Titel eine Fälſchung iſt, keine ſpätere Kaſſierung des Titelblattes wie beim „Sir John Oldcaſtle“, kein hiſtoriſches Zeugnis. Und die innere Beſchaffenheit des Stückes kann gar nichts beweiſen; ſelbſt wenn es äußerſt miſerabel wäre, müßten wir uns mit der Tatſache abfinden, daß Shakeſpeare in einer ſchwachen Stunde einmal auch etwas Seichtes geſchrieben habe. In Wirklichkeit iſt der „Londoner Verſchwender“ zwar kein vollkommenes Meiſterwerk, aber auch nicht ſchlechter als die intereſſeloſe Poſſe „Die luſtigen Weiber von Windſor“, welche trotz verſuchter Ehrenrettung nur ein zweiter dünner Aufguß auf den einſt ſo kräftigen Falſtaff-Tee iſt. Das iſt ja das Lächerliche mancher Kritiker,

daß ſie an den anerkannten Stücken Shakeſpeares, welche ſchwach ſind, mit aller Gewalt deſſen Genie und Tiefſinn dartun wollen, dagegen bei ſeinen angezweifelten Dramen mit heißem Bemühn nach Mängeln und vermeintlich unſhakeſpeareſchen Zügen ſuchen.

Aus einer Stelle des erſten Aktes will Edmund Malone ſchließen, daß das Stück im Jahre 1603 oder 1604 geſchrieben iſt. Dem kann ich aber durchaus nicht beiſtimmen. Die Versbehandlung deutet auf ein höheres Alter. Auch der Umſtand, daß das Drama auf dem Titelblatt nicht als ein neues bezeichnet wird, weiſt auf eine frühere Entſtehungszeit, und da die Aufführungsnotiz nur ſchlicht lautet: „Wie es von den Dienern Sr. Majeſtät des Königs geſpielt worden iſt", ohne einen Zuſatz wie „vor kurzem", ſo möchte man faſt vermuten, daß 1605 das Stück ſchon ſeit längerer Zeit aus dem Spielplan verſchwunden war. Dagegen kann ich nicht — wie Hazlitt — den „Londoner Verſchwender" in Shakeſpeares früheſte Schaffensperiode ſetzen; denn das Drama verrät überall einen bereits gereiften Verfaſſer, der über reiche Bühnenkenntnis und größere Lebenserfahrung verfügt, und dem die Behandlung des Stoffes erſichtlich leicht gefallen iſt. Wie Tieck richtig bemerkt hat[1]), klingt die fließende und gewandte Sprache in ihrem ruhigen und behaglichen Tone deutlich an die in der „Zähmung der Keiferin" an, die etwa aus dem Jahre 1596 ſtammt, und ich glaube daher, daß Shakeſpeare ſeinen „Londoner Verſchwender" bald nach dieſem Luſtſpiel geſchrieben hat.

Das Stück iſt ein bürgerliches Schauſpiel, das das Leben eines verlorenen Sohnes ſchildert, welcher bis zum Bettler und Straßenräuber hinabſinkt, ſchließlich aber durch die ſtandhafte Liebe ſeiner jungen, von ihm aufs niedrigſte behandelten Frau, einer zweiten Griſeldis, gebeſſert wird. Die Charaktere ſind richtig und lebendig gezeichnet. Die Szenen gleiten anmutig

---

[1]) „Altengliſches Theater", zweiter Band, S. XI.

und abwechſelungsreich an uns vorüber, und nach echt Shakeſpeareſcher Manier laufen mehrere Handlungen nebeneinander her. Schon Leſſing, der bekanntlich einen ſcharfen Blick für Shakeſpeares Vorzüge beſeſſen hat, hielt — wie bereits erwähnt — das Stück auf Grund ſeiner inneren Beſchaffenheit für ein Werk unſeres Dichters und wollte es laut einem Briefe vom 9. September 1780 für das deutſche Theater bearbeiten[1]). Eſchenburg ſchreibt hierüber[2]): „Was meiner Meinung von dieſem Schauſpiele notwendig noch mehr Gewicht geben muß, iſt das Urteil meines unvergeßlichen Leſſings, der dies Stück viel zu lieb gewonnen hatte, um einen Augenblick an ſeiner Echtheit zu zweifeln: den Plan ſo lieb gewonnen hatte, daß er ſeit langer Zeit willens war, ſelbſt darnach zu arbeiten, und den Entwurf eines ähnlichen Stückes ſeiner Verſicherung nach ſchon vollendet hatte.“ Schröder machte dann 1781 das Luſtſpiel „Kinderzucht oder das Teſtament“[3]) daraus, wobei er allerdings ſehr frei verfuhr. Tieck, der den „Londoner Verſchwender“ in ſeinen „Vier Schauſpielen von Shakeſpeare“ überſetzt hat, erklärte ihn ſogar für meiſterhaft[4]), ein Urteil, welches ich nicht gelten laſſen kann, da der Humor des Stückes, deſſen Szenen aus den Bürgerkreiſen an die in den „Luſtigen Weibern“ erinnern, wie in dieſer Poſſe etwas ſchal iſt, was jedoch beim „Londoner Verſchwender“ eher entſchuldbar iſt, da dieſer keine Komödie iſt, in der der Humor Hauptzweck iſt, ſondern ein bürgerliches Schauſpiel, in dem uns die Bekehrung eines liederlichen Kaufmannsſohnes durch ſtandhafte Liebe gezeigt wird.

---

[1]) Vergleiche Redlich in der Hempelſchen Leſſingausgabe (11, II, 830).

[2]) A. a. O., S. 429 und 430.

[3]) Im erſten Band ſeiner „Dramatiſchen Werke“ (Berlin 1831).

[4]) „Altengliſches Theater“, zweiter Band, S. XI.

16. Ein Trauerſpiel in Yorkſhire.

Das einaktige bürgerliche Trauerſpiel „A Yorkshire Tragedy“ iſt in den Verlagsregiſtern der Londoner Buchhändlerinnung unter dem 2. Mai 1608 mit dem ausdrücklichen Vermerke: „Geſchrieben von William Shakeſpeare“ eingetragen und im ſelben Jahre bei dem Buchhändler Pavier mit Shakeſpeares vollſtändigem Namen erſchienen. Der Originaltitel lautet:

„A Yorkshire Tragedy. Not so New as Lamentable and true. Acted by his Maiesties Players at the Globe. Written by W. Shakspeare. London, printed by R. B. for Thomas Pauier. 1608.“

Eine zweite Auflage brachte Pavier im Jahre 1619 heraus.

Das kleine Drama war auf dem Theater Shakeſpeares zuſammen mit drei anderen kurzen Stücken unter dem gemeinſamen Titel „All 's one“ zur Aufführung gebracht worden; in dieſem Zuſammenhange hieß es: „All 's one, or one of the foure plaies in one, called a Yorkshire tragedy“.

Die angeführten hiſtoriſchen Zeugniſſe beweiſen unwiderlegbar die Echtheit dieſes Stückes. Namentlich der Eintrag in den Verlagsregiſtern, welcher einwandsfrei die Shakeſpeareſche Autorſchaft beurkundet, iſt unumſtößlich; denn gegen ihn kann man nicht einmal die ſonſt ſo beliebte „freche Buchhändler-

ſpekulation“ ins Gefecht führen. Was für einen Sinn und Zweck ſollte es haben, falſche Eintragungen in die Buchhändlerregiſter zu machen, die gar nicht zur öffentlichen Kenntnis kamen? Diejenigen Kritiker, welche das „Yorkſhire-Trauerſpiel“ für unecht erklären, pflegen deshalb jenen Vermerk meiſt einfach zu ignorieren! Und ſogar noch ein zweites Mal wird das Stück in den Verlagsliſten als ein Schauſpiel Shakeſpeares bezeichnet! Am 4. Auguſt 1626 zediert nämlich Paviers Witwe an Brewſter und Bird „Master Paviers right in Shakesperes plaies or any of them“. Daß unter dieſen Dramen außer dem „Whole Contention Betweene the Two famous Houses, Lancaster and Yorke“[1]) auch die „Yorkſhire-Tragödie“ einbegriffen iſt, das geht daraus hervor, daß laut dem Eintrag vom 8. November 1630 Bird ſeinen Anteil an dieſem Stücke wieder an Richard Cotes abtritt, und in den Regiſtern außer dem erwähnten Vermerke ſonſt keine Notiz enthalten iſt, durch die das Verlagsrecht von Pavier an Bird gelangt ſein könnte. Eine beſonders gewichtige Beweiskraft für die Shakeſpeareſche Autorſchaft der „Yorkſhire-Tragödie“, wie auch des „Whole Contention“, verleiht dem Eintrage vom Auguſt 1626 noch der Umſtand, daß es ſich hier um eine Zeſſion handelt. Denn bei einer ſolchen werden ſich die beiden Käufer des Verlagsrechtes doch ganz genau darüber unterrichtet haben, was eigentlich ſie erwarben, um danach den Preis feſtzuſetzen. Sie werden auch — wie ſchon früher erwähnt — dafür geſorgt haben, daß nur die unbedingte Wahrheit in die Übertragungsurkunde aufgenommen wurde, damit nicht etwa ſpäter deren Gültigkeit angefochten werden konnte.

Auch die innere Beſchaffenheit des Stückes ſpricht in allen Einzelheiten für die Autorſchaft Shakeſpeares. Alex. Dyce meinte daher, es habe mehr Anſpruch auf Anerkennung als

[1]) Vergleiche S. 89.

der „Titus Andronikus“, und schrieb unserm Dichter wenigstens einen hervorragenden Anteil an dem Trauerspiele zu. J. Payne Collier[1]) erklärte: wenn auch das Drama nicht ganz von Shakespeare herrühre, so habe dieser doch einen „Hauptfinger darin“ (a mainfinger in it) gehabt; er glaubte, daß Shakespeare die tragischen Partien geschrieben habe, ein zweiter Dichter dagegen die komischen und unter diesen die Eröffnungsszene zwischen den drei Dienern. Da ich nun aber im ganzen Stück beim besten Willen keine komischen Stellen entdecken kann, selbst die erwähnte Eröffnungsszene keineswegs komisch finde, da sie mit Ausnahme weniger Sätze auf einen durchaus ernsten Ton abgestimmt ist, so folgt aus Colliers Ansicht, daß Shakespeare die ganze „Yorkshire-Tragödie“ gedichtet hat. A. W. Ward gibt wenigstens so viel zu[2]), daß Shakespeares Hand in Teilen dieses Dramas zu spüren sei. A. W. von Schlegel[3]) sagte sehr richtig, daß das Stück nicht nur unbezweifelt von Shakespeare ist, sondern sogar zu dessen reifsten und vortrefflichsten Werken gehört; es sei eine dramatisierte Mordgeschichte von erschütternder tragischer Wirkung, und es sei äußerst merkwürdig zu sehen, wie Shakespeare auch solch einen Gegenstand poetisch zu halten gewußt habe. Auch Herm. Ulrici[4]) betonte, daß die inneren Gründe nur für die Echtheit der „Yorkshire-Tragödie“ zeugen können, und hatte eine hohe Meinung von diesem „dramatischen Kunstwerke, daß nur insofern jenen großen Tragödien gegenüber einen untergeordneten Rang einnimmt, als dort das Allgemeingültige, Ideelle unmittelbar zur Anschauung gebracht, hier dagegen nur mittelbar, gleichsam

[1]) Vergleiche seinen Aufsatz „Shakespeare and the Yorkshire Tragedy“ im „Athenaeum“, 1863, March 7.

[2]) In seiner „History of English Dramatic Literature to the Death of Queen Anne“ (2 Bände, London 1875), erster Band, S. 462.

[3]) A. a. O., zweiter Teil, zweite Abteilung, S. 238 und 239.

[4]) A. a. O., dritter Teil, S. 104 bis 109.

ſymboliſch, durch das einzelne Faktum nur angedeutet erſcheint". Ähnlich heißt es in der von Sillig herausgegebenen Shakeſpeare-Biographie von Ph. Chasles und F. Guizot[1]), und die Beſprechung des Stückes ſchließt hier mit folgenden von mir gebilligten Worten: „Daß es eine Arbeit Shakeſpeares ſei, läßt ſich ſowohl an den Charakteren, wie an der Sprache erkennen."

Karl Elze[2]) nahm daran Anſtoß, „daß Shakeſpeare ſonſt nie bürgerlichen Familienjammer auf die Bühne gebracht und ein gewöhnliches Verbrechen in die Sphäre des Tragiſchen erhoben hat", und erklärte deshalb die „Yorkſhire-Tragödie" für unecht. Dieſer Schluß iſt durchaus unhaltbar und falſch. Denn auch der „Othello" iſt im Grunde genommen als „bürgerlicher Familienjammer" zu betrachten; er iſt lediglich die Tragödie einer Ehe, und der hiſtoriſche Hintergrund iſt für die Handlung vollkommen belanglos; Brandl bezeichnet dieſes Eiferſuchtsdrama daher ganz richtig als „ein Trauerſpiel des Privatlebens"[3]). Und iſt nicht auch Schiller, obwohl deſſen Helden ſonſt ſtets auf den Höhen der Menſchheit wandeln und eine pathetiſche Sprache reden, dennoch in „Kabale und Liebe" hinab in die Kreiſe einer kleinen Muſikusfamilie geſtiegen?

Viele Forſcher ſagen von dem „Trauerſpiele in Yorkſhire" in verächtlichem Tone, daß es eine „grauſe Mordgeſchichte" ſei, und glauben dadurch die Unechtheit des Stückes bewieſen zu haben. Dieſe Kritik iſt ebenſo kurz und bündig, wie ſie falſch iſt. Gewiß iſt die „Yorkſhire-Tragödie" eine Mordgeſchichte, aber in einem ganz anderen Sinne, als jene Kritiker meinen; denn ſie iſt nicht eine Reihe unkünſtleriſch verbundener Mordſzenen, ſondern die beiden Mordtaten ſind pſychologiſch mit genialer Meiſterſchaft motiviert, die unzwei-

[1]) S. 341 und 342.
[2]) A. a. O., S. 418.
[3]) A. a. O., S. 160.

deutig den großen Seelenkenner und -maler Shakeſpeare verrät. Das Drama iſt alſo eine Mordgeſchichte im ſelben Sinne wie „Othello“, „Macbeth“ und „König Lear“. Auch dieſe hat man ja in früheren Zeiten uneinſichtsvollerweiſe als ſchaudervolle Mordſtücke eines betrunkenen Wilden angeſehen, bis endlich das kritiſche Genie eines Leſſing das ſchöpferiſche Genie eines Shakeſpeare darlegte. Victor Hugo[1]) ſagte von unſerem Dichter ſehr richtig: „Wen er faßt, den hält er feſt. Man erwarte von ihm kein Erbarmen. Er beſitzt die Grauſamkeit des Pathos. Er zeigt uns eine Mutter, Konſtanze, die Mutter Arturs, und wenn er uns ſo weit gerührt hat, daß wir dasſelbe Herz haben wie ſie, tötet er ihr Kind; er geht im Entſetzen weiter als die Geſchichte, was ſchwer iſt; er begnügt ſich nicht, Rutland umzubringen und York in Verzweiflung zu ſtürzen; er taucht das Tuch, mit dem er die Augen des Vaters abtrocknet, in das Blut des Sohnes. Er läßt die Elegie durch das Drama erwürgen, Desdemona durch Othello. Keine Milderung der Angſt! Das Genie iſt unerbittlich. Es hat ſein Geſetz und folgt ihm. Auch der Geiſt hat ſeine ſchiefen Ebenen, und dieſe Abhänge beſtimmen ſeine Richtung. Shakeſpeare ſtrömt dem Schrecklichen zu. Shakeſpeare, Äſchylos, Dante ſind mächtige Ströme von menſchlicher Rührung. Der Dichter beſchränkt ſich nur durch ſeinen Zweck; er denkt nur an die Vollendung des Gedankens; er erkennt nichts Höheres und keine andere Notwendigkeit an als die Idee; denn in der Kunſt rechtfertigt der Zweck die Mittel. Das iſt — beiläufig bemerkt — eine der Abweichungen von dem gewöhnlichen irdiſchen Geſetze, welche die hohe Kritik zum Nachdenken zwingt und ihr die geheimnisvolle Seite der Kunſt enthüllt. In der Kunſt beſonders iſt das quid divinum ſichtbar. Der Dichter bewegt ſich in ſeinem Werke wie die Vorſehung in dem ihrigen;

[1]) „William Shakeſpeare“, deutſch von A. Diezmann (Leipzig 1864), S. 150 und 151.

er ergreift, erſchreckt, verwundet, richtet dann auf oder ſchlägt ganz nieder, oft ganz gegen die Erwartung, und erſchüttert durch Überraſchung. Nun denke nach! Die Kunſt hat wie der Unendliche für alle Warum ein höheres Weil. Man frage doch den Ozean, den großen Lyriker, nach dem Warum eines Sturmes. Was euch widerwärtig oder ſeltſam erſcheint, hat einen inneren Grund zu ſein.“ Und auch in der „Yorkſhire-Tragödie“ haben die beiden Ermordungen einen inneren Grund zu ſein. Daß viele Kritiker dieſen inneren Grund und damit auch den künſtleriſchen Wert des Trauerſpiels nicht erkannt haben, liegt teils an ihrem Unvermögen, ein Drama ſelbſtändig zu beurteilen, teils daran, daß ſie das Stück nur flüchtig geleſen haben. Daß dies letzte ſehr häufig der Fall iſt, beweiſen uns die ungenauen Inhaltsangaben mancher Kritiker: ſo wird geſagt, der Held *töte* ſeine Frau, während er ſie nur *verwundet*; er töte ſeine *drei* Kinder, während er nur ſeine *zwei* älteſten Knaben ermordet.

Dem „Trauerſpiele in Yorkſhire“ liegt ein tatſächlicher Kriminalfall zugrunde, welcher ſich — wie ſchon der Eintrag in den Verlagsregiſtern vom 12. Juni 1605 beweiſt — nicht, wie man gewöhnlich glaubt, bereits 1604, ſondern erſt am 23. April 1605 zu Calverly in der engliſchen Grafſchaft Yorkſhire ereignet hatte, und welcher bald darauf wegen des Aufſehens, das er erregt hatte, in einer Ballade beſungen wurde[1]). Nach *Stoves* Chronik hieß der Held *Walter Calverly, Esq.* aus Calverly in Yorkſhire, und iſt am 5. Auguſt 1605 im Schloſſe zu York hingerichtet worden[2]). Der Inhalt des Stückes iſt folgender: Ein ehemals reicher und hoffnungsvoller Familienvater, den Spiel und Wolluſt geiſtig und pekuniär zerrüttet haben, und der in ſeiner Verzweiflung und in ſeiner Angſt vor dem drohenden Geſpenſt der Armut ſeine beiden älteſten Söhne

[1]) Vgl. den Eintrag in den Verlagsliſten vom 3. Juli 1605.

[2]) Vgl. auch den Eintrag vom 24. Auguſt 1605.

ermordet, sein Weib zu töten versucht und seine Dienerschaft mißhandelt, wird durch die alle Demütigungen überdauernde Liebe seiner Frau zur Besinnung und Reue gebracht, so daß er, der wie ein Unmensch gelebt hat, wenigstens als Mensch zum Richtplatz geht. Dieses Tagesereignis ist in dem Stücke, welches „Szenen von unwiderstehlicher Wirkung" enthält, „mit kühnstem Realismus" [1]) und mit poetischer Wahrheit ergreifend dargestellt. Jedoch wird nicht die Natur kleinlich kopiert, wie es unsere Modernen zu tun pflegen, sondern es wird höchste Kunst geboten; denn es werden nicht nur die äußerlichen Momente geschildert, sondern die ganze Entwickelung des inneren Menschen durch alle Einzelheiten hindurch; und obwohl nichts aus der Vergangenheit des Kindermörders an uns vorübergleitet, liegt dennoch dessen ganzes früheres Leben wie ein offenes Buch vor uns, und wir erkennen deutlich, daß all seine Handlungen aus seinem Charakter fließen. Hierdurch wird das einzelne wirkliche Ereignis in die Sphäre des Allgemein-Gültigen und Rein-Menschlichen erhoben, und das Stück wird so zum dramatischen und poetischen Kunst- und Meisterwerke, an dem die neueren Dichter insgesamt lernen können, wie man eine Idee in bürgerlichen Trauerspielen — unter welchen die „Yorkshire-Tragödie" mit Lessings „Emilia Galotti", Schillers „Kabale und Liebe" und Hebbels „Maria Magdalena", diesen ebenbürtig, auf einsamer Höhe ragt — als ewige Wahrheit darstellt. Die Wirkung des Dramas ist erschütternd, ebenso tragisch wie die des „Ödipus", „König Lear" oder „Macbeth". Auch heutzutage würde es bei einer Aufführung alle Zuschauer bis ins Mark ergreifen, welche allerdings in den beiden Hauptrollen des Vaters und seiner Gattin Ansprüche stellt, denen nur hervorragende Darsteller gerecht werden können. Ein Kainz als Vater würde uns in den tiefsten Tiefen unseres Herzens rühren.

[1]) Eduard Engel, a. a. O., S. 35.

Wie genial ist der Charakter des Helden gezeichnet! Ein begabter Mensch, versprach er einst für die Zukunft das Beste, und durch die ererbten weiten Ländereien befand er sich auch in einer äußeren Glückslage. Aber Wollust, Würfelspiel und nächtliche Schwelgereien haben ihn geistig zerrüttet und ihn an den Bettelstab gebracht. All sein Besitztum ist verpfändet, und herbste Not naht. Da erfaßt ihn wilde Verzweiflung vor der Zukunft; nach dem ihm von seiner liebevollen Frau verschafften Rettungsanker, einer einträglichen Stellung, verschmäht der stolze Mann zu greifen, da er, der sich stets nur dem Vergnügen geweiht hatte, es nicht über sich gewinnt, in einem Amt eingepfercht zu sein, da er es nicht vermag, sich vor Oberen zu ducken und zu beugen, er, der nicht einmal in der Kirche seinen Kopf entblößen mochte. Dem Genußmenschen, der aus einer vornehmen, berühmten Familie stammt, dünkt die nahe Not verworfen, knechtisch, gemein und schmutzig, und die furchtbare Angst vor dem hungrigen Gespenste der Armut martert ihn bis zum Wahnsinn, so daß er seiner durch sein ausschweifendes Leben ohnehin schon geschwächten Sinne nicht mehr mächtig ist. Was sollen seine Söhne werden, fragt er verzweifelt. Bettler, Schurken, Aufwiegler, Diebe, Kuppler, ist seine Antwort. Aber er will nicht, daß das Schicksal seine Kinder tritt; wild ruft er seinem ältesten Sohne zu:

„Mein ältster Bettler,
Du sollst um Brot nicht einen Wuchrer bitten,
Nicht an den Toren Reicher flehn und bettelnd
Hinter Kutschen laufen. Nein, auch nicht dein Bruder!
Mild ist's, zerschlag' ich's Hirn euch.
. . . . . Blut', blute,
Ehe du bettelst! Schänd' nicht dein Geschlecht!
Stoß' von dir dein Geschick! Ob dieses schlecht,
Das sieh an deinem Bruder! Schicksalsschwestern,
Dies Blut spritz' euch ins Antlitz! Ihr sollt sehn,
Wie wir voll Stolz den Bettelstab verschmähn!"

(My eldest beggar,
Thou shalt not live to ask an usurer bread;
To cry at a great man's gate; or to follow:
Good your honour, by a coach; no, nor your brother:
'Tis charity to brain you.
. . . . . Bleed, bleed,
Rather than beg. Be not thy name's disgrace:
Spurn thou thy fortunes first; if they be base,
Come view thy second brother's. Fates! My children's blood
Shall spin into your faces; you shall see,
How confidently we scorn beggary!)

Aus dieſen (und anderen) Worten geht klar hervor, daß der Held des Stückes ſeine Söhne nicht aus Luſt am Morde tötet; man fühlt, daß er ſeine Kinder einſt ſogar geliebt hat. Aber die Furcht vor der Armut hat ſein Gemüt verwirrt, und er ermordet ſeine Söhne, damit ſie nicht der Not und dem Elend anheim fallen, nicht zu Bettlern werden und ſo den alten Namen ſchänden. Schon dieſe pſychologiſche Motivierung des Kindermordes erhebt das „Trauerſpiel in Yorkſhire“ über die niederen Mordtragödien. Und wenn der Held weiter ſeine Frau mißhandelt und beſchimpft, ſie zu töten verſucht, ſeinen Diener verwundet und tritt, die Kinderwärterin die Treppe hinunterwirft, ſo verübt er all dieſe Taten nur in ſeiner wahnſinnigen Wut darüber, daß er der von ihm ſo verachteten Armut verfallen iſt. Weniger ausgeführt als die Zeichnung des Mannes iſt die ſeiner paſſiven Gattin. Aber auch deren Charakter, obwohl meiſt nur angedeutet, verrät den genialen Seelenſchilderer. Wo iſt in der ganzen Weltliteratur ein Gegenſtück für die faſt dämoniſch zu nennende, alles überdauernde Liebe dieſer Frau, die alle Mißhandlungen und Beſchimpfungen ihres Mannes demütig erträgt, die ihm keine Vorwürfe ob des Mordes ihrer Kinder macht, ſondern ihn nur flehentlich um ſeine Liebe bittet, bis endlich ihre eigene grenzenloſe Liebe ſeine wilde Verzweiflung zur Beſinnung bringt, ſo daß er erkennt, was er getan und dadurch verloren hat, und voll aufrichtiger, tiefer Reue zur Richtſtätte geht!

Bei einem Vergleich der „Yorkſhire-Tragödie“ mit dem „Elend einer erzwungenen Ehe“ (The Miseries of Inforst Marriage), einem 1607 gedruckten und wohl ſchon vor 1605 geſchriebenen Drama jenes beim „Perikles“ erwähnten George Wilkins, welches ebenfalls das Leben von Walter Calverly behandelt, werden die Vorzüge des Shakeſpeareſchen Stückes beſonders klar; denn das Wilkinsſche Drama iſt ein ganz unbedeutendes, ziemlich langweiliges Machwerk, welches jede tiefere pſychologiſche Begründung der Handlungen miſſen läßt.

Auch die Sprache des Shakeſpeareſchen Stückes iſt von wilder Leidenſchaft beſeelt. Sie birgt eine dramatiſche Kraft in ſich, wie ſie nur unſerm Dichter zu Gebote ſtand, und erinnert lebhaft an die wuchtige Ausdrucksweiſe im „König Lear“ und „Macbeth“.

Von der Eingangsſzene zwiſchen den Bedienten Oliver, Ralph und Samuel iſt bis jetzt ſtets behauptet worden, daß ſie mit der Haupthandlung nur in loſem Zuſammenhange ſtehe und den Anſchein erwecke, als ob das Stück urſprünglich nach einem anderen, weiter ausgeſponnenen Plane gedichtet werden ſollte. Auch ich habe anfänglich dieſelbe Anſicht gehegt. Allein das wiederholte Leſen der „Yorkſhire-Tragödie“ hat mich eines Beſſeren belehrt. Durch das kurze Wechſelgeſpräch der Diener werden wir mit dem Charakter des Helden, ſeiner Schuldenlaſt und ſeinem ausſchweifenden Leben bekannt gemacht, und wir fühlen ſofort, daß hieraus ein Konflikt entſpringen wird. Ich halte daher die Bedientenſzene, die übrigens eine auffallende Verwandtſchaft mit ähnlichen Szenen in Shakeſpeares anerkannten Stücken beſitzt, für einen ganz guten einleitenden Akkord des Dramas, den ich nicht miſſen möchte. Sie iſt mit den folgenden Szenen in ähnlicher Weiſe verbunden und hat einen ähnlichen Zweck wie z. B. in Leſſings „Emilia Galotti“ die Unterredung des Prinzen mit dem Maler Conti, die auch lediglich zur Exponierung dient.

Fragen wir uns noch, ob das „Trauerſpiel in Yorkſhire“ allen an eine Tragödie geſtellten äſthetiſchen Forderungen genügt, ſo können wir nur mit Ja antworten. Es erſchüttert und rührt uns und ruft in uns jene äſthetiſche Luſtempfindung hervor, von der Goethe ſingt:

„Mit nachgeahmten hohen Schmerzen
Durchbohr' ich ſpielend jede Bruſt,
Und euren tiefbewegten Herzen
Sind Tränen Freude, Schmerzen Luſt.“

Da die ſchmerzlichen Empfindungen, die die erſchütternden Ereigniſſe in uns erregt haben, zum Schluß durch die aufrichtige Reue, mit der der Held zum Tode geht, in verſöhnende und befreiende Gefühle verwandelt werden, ſo werden wir auch wieder von den Affekten gereinigt und ſcheiden befriedigt von dem Stücke.

Das „Trauerſpiel in Yorkſhire“ hat Shakeſpeare, der die in den Verlagseinträgen vom 12. Juni und 24. Auguſt 1605 erwähnten Berichte als Stoffquelle benutzt haben mag, wohl bald nach dem Vorfall, den es behandelt, gedichtet, alſo entweder Ende 1605 oder ſpäteſtens 1606, aus welchen Jahren ja auch der „König Lear“ und „Macbeth“ ſtammen, an die es in der Sprache ſo lebhaft erinnert. Daß das Stück, als es 1608 erſchien, kein ganz neues mehr war, geht auch aus der einen Bemerkung auf dem Titelblatte des erſten Druckes hervor, welche lautet: „Not so new as lamentable and true“.

17. 18. Die beiden Teile des älteren König Johann.

Der ältere „König Johann“ in zwei Teilen, welcher in den Verlagsregiſtern nirgends erwähnt iſt, erſchien zum erſten Male 1591 bei Sampſon Clarke anonym. Den zweiten Druck gab der Buchhändler J. Helme 1611 mit dem Vermerke „Written by W. Sh.“ heraus. Hier lautet der Titel: „The First and Second Part Of The Troublesome Raigne of John King of England. With The Discoverie of King Richard Cordelions base Sonne (Vulgarly named, the Bastard Fawconbridge:) Also The Death of King John at Swinstead Abbey. As they were (sundry times) lately acted by the Queenes Majesties Players. Written by W. Sh. Imprinted at London by Valentine Simmes for John Helme, and are to be sold at his Shop in Saint Dunstons Church-yard in Fleetestreet. 1611.“ Vor dem zweiten Teile iſt noch folgender Separattitel dazwiſchen geſchaltet: „The Second Part Of The Troublesome Raigne of King John. Containing The Entrance of Lewis the French Kings Sonne: With The Poysoning of King John by a Monke.“

Die dritte Auflage veröffentlichte Th. Dewe 1622 mit dem vollſtändigen Namen Shakeſpeares auf dem Titelblatte. Alſo auch hier beſitzen wir wieder hiſtoriſche Beurkundungen, welche für die Shakeſpeareſche Autorſchaft dieſer beiden alten

Stücke ſprechen. Wir haben keinen Grund und kein Recht, die Wahrheit jener Zeugniſſe anzuzweifeln.

Francis Meres erwähnt in ſeinem 1598 erſchienenen Werke „Palladis Tamia, Wit's Treasury“ unter Shakeſpeares Dramen einen „König Johann“. Es iſt mir höchſt unwahrſcheinlich, daß hier — wie man gewöhnlich annimmt — derſelbe gemeint iſt, der heutzutage allein in den Shakeſpeare-Ausgaben ſteht; denn einerſeits kann der anerkannte „König Johann“ nicht vor 1598 entſtanden ſein, da er Anſpielungen auf die Ereigniſſe des Jahres 1597 enthält[1]), und andererſeits iſt jedenfalls Meres' 1598 erſchienenes „Buch, wie faſt alle Bücher der Eliſabethaniſchen Zeit, . . . ſchon einige Zeit vor der Veröffentlichung geſchrieben, eine Vermutung, die bereits wiederholt ausgeſprochen worden iſt“[2]). Ich bin daher überzeugt, daß Meres den älteren „König Johann“ als ein Shakeſpeareſches Werk anführt, und dies um ſo mehr, als beim jüngeren „König Johann“ auch die Sprache, ſowie der Umſtand, daß ſich nur wenige gereimte Stellen darin finden, auf eine nach 1598 liegende Entſtehungszeit weiſen.

Schon A. W. von Schlegel meinte, es dürfte ſich ſehr wahrſcheinlich machen, daß der ältere „König Johann“ in zwei Teilen von Shakeſpeare herrührt und nicht von einem fremden Verfaſſer[3]). Tieck erklärte — wie vor ihm anfänglich auch George Steevens — das Stück ganz unbedingt für echt und ſagte[4]): „Der ältere ‚König Johann‘ iſt eines der Jugendwerke Shakeſpeares; denn die Zuſammenſetzung, die Charaktere, ja jede Zeile tragen ſo ſehr das Gepräge Shakeſpeares, daß es lächerlich iſt, wenn es die Engländer irgend einem anderen Dichter

[1]) Vergleiche George Chalmers, „A Supplemental Apology for the Believers in the Shakespeare-Papers. . .“ (London 1799), S. 357.

[2]) Elze, a. a. O., S. 344.

[3]) A. a. O., zweiter Teil, zweite Abteilung, S. 241.

[4]) „Altengliſches Theater“, erſter Band, S. XVI.

jener Zeit zuſchreiben wollen, nur ihm nicht, dem es gehört.“ Die meiſten engliſchen Beurteiler dagegen meinen, daß es für Shakeſpeare zu ſchlecht ſei. Dieſe Geringſchätzung beruht jedoch nur auf einer Verkennung. Zwar iſt in den komiſchen Partien hier erſt wenig von der lachenden Sonne zu ſpüren, die in Shakeſpeares ſpäteren Werken ſo heiter ſtrahlt; doch ſind dieſe und andere Mängel durch die Jugendlichkeit des Dichters erklärt und in mildere Beleuchtung gerückt. Dagegen ſind Szenen wie die, in der Philipp Faulconbridge erklärt, lieber der Baſtard des Königs Löwenherz ſein zu wollen als des alten Faulconbridge echter Sohn, oder wie die zwiſchen Hubert und dem Prinzen Artur und noch viele andere, wie auch die Monologe Johanns echt poetiſch; ſie wären ſelbſt des reiferen Shakeſpeare nicht unwürdig und atmen durchaus den Geiſt von Shakeſpeares Jugenddramen. Man kann in der Tat bei manchen Szenen mit Tieck im Zweifel ſein, ob der alten oder neuen Faſſung der Vorzug zu geben iſt[1]). Die Charakteriſtik der Perſonen iſt im alten Stücke bereits vortrefflich; die Grundzüge in den Charakteren des Königs, Faulconbridges, Huberts, des Prinzen Artur und der meiſten anderen Geſtalten ſind aus dem älteren „König Johann“ in den neuen mit hinüber genommen. Shakeſpeare folgt hier auch gänzlich dem Plane der erſten Bearbeitung. In beiden Stücken iſt der Gang der Handlung genau derſelbe und die Szenenfolge vollkommen die gleiche. Dieſelben bewegenden Motive treten uns hier wie dort entgegen und ſind in der neueren Dramatiſierung des Stoffes nur vertieft worden. Die hiſtoriſchen Ereigniſſe haben hier wie dort dieſelbe Bedeutung und ſind in dem jüngeren Stücke nur ſtellenweiſe etwas klarer hervorgehoben. Ferner ſtimmen in beiden Bearbeitungen die Abweichungen von der Geſchichte überein, z. B. die Verſchmelzung des Erzherzogs von Öſter-

[1]) Vergleiche „Altengliſches Theater“, zweiter Band, S. X.

reich mit dem Grafen Limoges, der nach der volkstümlichen Überlieferung Richard Löwenherz gefangen gehalten hat und dafür von Philipp Faulconbridge gefällt wird. Auch erfüllt beide Stücke derselbe ethische Grundgedanke. „Shakespeare selbst urteilte daher offenbar günstiger über das alte Drama als seine englischen Kritiker“ [1]), und wenn dieses kein Werk unseres Dichters wäre, würde das jüngere Stück gleichen Namens fast nichts von Shakespeares eigener Erfindung besitzen und bloß ein unerhörtes Plagiat sein, welches in die Folioausgabe der Shakespeareschen Stücke vom Jahre 1623 aufzunehmen von Heminge und Condell eine unverschämte Dreistigkeit gewesen wäre. Und angenommen, der Kritiker und Pamphletist Meres habe in seinem Werke „Palladis Tamia“ bereits den jüngeren „König Johann“ vor Augen gehabt, wie hätte er — der mit Shakespeare persönlich so bekannt war, daß dieser ihm seine Sonette noch vor deren Drucke, der erst 1609 erfolgt ist, vorgelesen hatte, und er daher die „sugred Sonnets“ schon 1598 in seiner zitierten Schrift rühmend erwähnen konnte — wie hätte er hier dann ein solches Plagiat wie den jüngeren „König Johann“ gerade unter den Werken mit anführen können, in denen Shakespeare sich unter den Engländern als den vorzüglichsten Dichter in beiden Arten des Dramas erwiesen habe, wo er doch andere Dramen unseres Dichters, auch anerkannte, übergeht?

Aus den vielen Anspielungen auf feindliche Einfälle, wie auf Englands siegreiche Kraft, sobald es einig sei, folgt, daß Shakespeare den älteren „König Johann“ kurz nach der Vernichtung der Armada im Jahre 1588 geschrieben hat. Auch der Fanatismus gegen die Katholiken, welchen die beiden alten Stücke atmen, läßt vermuten, daß sie in einer Zeit entstanden sind, in welcher die Gemüter von dem Kriege mit dem katho-

[1]) Ulrici, a. a. O., dritter Teil, S. 86.

liſchen Spanien noch erregt waren. Die vielen gereimten Stellen im erſten Teile deuten ebenfalls auf den Anfang von Shakeſpeares Dichterlaufbahn. Die Sprache des älteren „König Johann“ beſitzt — wie Edmund Malone richtig nachgewieſen hat — große Ähnlichkeit mit der des zweiten und dritten Teiles „Heinrichs des Sechſten“. Malone wollte dieſe Verwandtſchaft zwar benutzen, um die Unechtheit „Heinrichs des Sechſten“ darzutun; doch da jetzt deſſen Shakeſpeareſcher Urſprung jedes Zweifels bar iſt, ſo folgt aus Malones Nachweis, daß auch der ältere „König Johann“ von Shakeſpeare geſchrieben iſt, der ihn etwa um 1589 gedichtet hat, vor „Heinrich dem Sechſten“, der ſchon auf einer höheren, nach „Thomas Lord Cromwell“, der noch auf einer tieferen Stufe der Vollendung ſteht.

19. Die Geburt des Merlin.

Das phantaſtiſche Schauſpiel „Die Geburt des Merlin“ hat der Buchhändler Francis Kirkman im Jahre 1662 aus ſeiner Manuſkriptenſammlung herausgegeben und es hierbei als ein gemeinſames Werk William Shakeſpeares und William Rowleys bezeichnet. Der Originaltitel lautete:

„The Birth of Merlin or The Childe hath found his Father. As it hath been several times acted with great Applause. Written by William Shakespear and William Rowley. Placere cupio. London. Printed by Thomas Johnson for Francis Kirkman and Henry Marsh, and are to be sold at the Princes Arms in Chancery Lane. 1662.“

Es gibt keine hiſtoriſche Beurkundung, auf deren Grund wir die Kirkmanſche Verfaſſerangabe bezweifeln dürfen. Zu Shakeſpeares Zeiten ereignete es ſich häufig, daß ſich zwei oder drei ſogar oder vier Dichter zur Abfaſſung eines Dramas vereinigten. Außer dem bekannten Beiſpiele von Beaumont und Fletcher gibt es noch eine Fülle anderer. Sollte nicht auch einmal Shakeſpeare dieſer allgemeinen Sitte gehuldigt haben und ſich mit Rowley zur „Geburt des Merlin“ verbunden haben? Ich pflichte Tieck bei, wenn er in der Vorrede zu „Shakeſpeares Vorſchule“[1]) ſchreibt: Ich bin über-

[1]) Zweiter Band, S. XXXV.

zeugt, daß Shakeſpeare „in ſeinem reiferen Alter (denn das Stück muß um 1613 geſchrieben ſein) einem andern Schauſpieler und Dichter mit Liebe half, um dieſe ſeltſame und reizende Kompoſition hervorzubringen, die ich neben das Beſte ſtellen muß, was mir in dieſer Art nur irgend bekannt geworden iſt.“ Die Engländer, denen u. a. auch Ulrici[1]) zuſtimmt, behaupten, daß Shakeſpeare an der „Geburt des Merlin“ keinen Anteil hat. Sie mögen äußere Belege für ihre Anſicht beibringen; eher ſind ſie nicht glaubwürdig. Denn aus der inneren Beſchaffenheit läßt ſich gar nichts beweiſen.

Der Name Rowley tritt uns in der engliſchen Literatur jener Zeit öfters entgegen. Ein Samuel Rowley ſcheint ſchon vor Beginn von Shakeſpeares Laufbahn gelebt zu haben. Ein anderer Samuel Rowley wirkte etwa um 1600; er ſchrieb namentlich viel geleſene Pamphlets; angeblich hat er auch Dramen verfaßt, von denen aber keines gedruckt worden iſt. William Rowley, Shakeſpeares Mitarbeiter bei der „Geburt des Merlin“, war um das Jahr 1600 Schauſpieler, ſoll komiſche Charaktere und Clowns dargeſtellt haben und iſt nach 1637 geſtorben. Sein Erſtlingswerk ſcheint das zuerſt 1591 aufgeführte Stück „The Old Law“ zu ſein, welches er in Gemeinſchaft mit Middleton geſchrieben und ſpäterhin Maſſinger überarbeitet hat. Um 1613 wird er oft genannt, und um dieſe Zeit fällt ſeine Haupttätigkeit als Dramatiker. Seine Stücke hat er teils allein, teils zuſammen mit andern Dichtern verfaßt. Allein ſchrieb er „A New Wonder, a Woman never Vext“ (gedruckt 1632), „All's Lost by Lust“ (1633), „A Match at Midnight“ (1633) und „A Shoemaker a Gentleman“ (1638). Von dieſen vier ſelbſtändig verfaßten Dramen iſt die Tragödie „Alles durch Wolluſt verloren“ (All's Lost by Lust) ſein beſtes Werk. Das Stück, deſſen

[1]) A. a. O., dritter Teil, S. 112.

Inhalt an die Geſchichten der römiſchen Lukretia und Virginia erinnert, ſpielt zur Zeit der Kämpfe Spaniens gegen das Maurentum, in die der Untergang des alten Gotenreiches verwoben iſt, und bekundet eine große dramatiſche Kraft ſeines Autors. Als Mitarbeiter beteiligte Rowley ſich: mit Middleton außer an dem ſchon erwähnten „The Old Law“ (1656) noch an „A fair Quarrel“ (1617), „The World tossed at Tennis“ (1620), „The Changeling“ (1653) und „The Spanish Gipsy“ (1653), deren Fabel eine Verwandtſchaft mit P. A. Wolffs „Preziosa“ zeigt; mit Fletcher an „The Maid in the Mill“, „The Queen of Corinth“ und „The Bloody Brother“; mit Heywood an „Fortune by Land and Sea“ (1655); mit Maſſinger an „The Parliament of Love“; mit Webſter an „A Cure for a Cuckold“ (1651) und „The Thracian Wonder“ (1651); mit Day und Wilkins an „The Travailes of three English Brothers, Sir Thomas, Sir Anthony, and Mr. Robert Shirley“ (1607); mit Dekker und Ford an „The Witch of Edmonton“ (1658) und endlich mit Shakeſpeare an „The Birth of Merlin (1662).

Wie ſchon früher erwähnt, ſoll Rowley nach F. G. Fleay und Sidney Lee auch am „Perikles“ beteiligt geweſen ſein; dies iſt jedoch eine der haltloſen, aus der Luft gegriffenen Hypotheſen, wie ſie namentlich die engliſchen Kritiker zur vermeintlichen Ehrenrettung Shakeſpeares ſo gern aufſtellen. Die letzteren ſchätzen Rowleys Bedeutung ſehr gering; dieſer Anſicht widerſpricht aber ſchon die Tatſache, daß Shakeſpeare, Heywood, Middleton, Fletcher, Maſſinger, Webſter, Dekker, Ford, Day und Wilkins es nicht verſchmähten, ſich mit ihm zur Abfaſſung von Dramen zu verbinden. Und Tieck bemerkte ſehr richtig[1]): „Drake, in ſeinem weitläufigen und formloſen Buche über Shakeſpeare, ſpricht von dieſem

[1]) „Shakeſpeares Vorſchule“, zweiter Band, S. XVIII.

W. Rowley ſehr wegwerfend als von einem der unbedeutendſten Theaterdichter jener Tage. Ich vermute, er hat nur weniges von ihm und dieſes nur obenhin geleſen. Die Editoren der Dichter, wie Dodsley, Malone u. a., erwähnen ihn nur beiläufig. Daß er ſehr ungleich iſt wie die meiſten Autoren jener Tage, die nur Gewinn und vorübergehenden Beifall im Ange hatten, verſteht ſich von ſelbſt; in jenen Stücken, die er gemeinſam mit andern geſchrieben hat, iſt es ſchwer, ihm das zuzuteilen, was von ihm herrührt; doch unbedeutend iſt er nicht zu nennen, ſchon deswegen nicht, weil einige ſeiner Komödien ſehr populär waren und ſich lange auf der Bühne erhielten. Hätte er aber auch nichts als dieſen ‚Merlin' gedichtet, ſo müßte er nach meiner Meinung den Vorzüglicheren zugezählt werden; freilich iſt aber auch dieſes wunderliche Gedicht bei weitem das beſte, was ich von ihm geſehen habe."

Die Angabe Kirkmans, daß die „Geburt des Merlin" ein gemeinſames Werk Rowleys und Shakeſpeares iſt, wird von den meiſten Kritikern entweder als eine auf Unkenntnis beruhende falſche Notiz oder als eine freche, lügenhafte Buchhändlerſpekulation angeſehen. Dieſer Anſicht iſt entgegen zu halten, daß Kirkman der Shakeſpeareſchen Zeit nahe genug lebte, um zuverläſſige und einwandsfreie hiſtoriſche Autorangaben über ein aus dieſer Epoche ſtammendes Stück zu erlangen, und weiter beherzige man Tiecks[1]) Worte: „Der Buchhändler Kirkman hat dreißig Jahr nach Middletons Tode viele von deſſen Schauſpielen drucken laſſen, von denen er die Manuſkripte an ſich gebracht hatte. War er denn ſo lügenhaft, wie ihn die Editoren Shakeſpeares ſo oft nennen, oder galt Shakeſpeares Name damals ſo außerordentlich, daß er ſich von Dramen, die dieſem untergeſchoben wurden, großen Gewinn verſprechen durfte, ſo konnte er ja Schauſpiele von

[1]) „Shakeſpeares Vorſchule", zweiter Band S. XL.

Middleton unter dieſer Firma drucken laſſen. Er ſcheint ein Liebhaber, ſelbſt ein Kenner von jenen Altertümern geweſen zu ſein und beging einige Irrtümer, ließ aber, ſoviel er konnte, jedem ſein Recht widerfahren. T. Pavier, der bei Lebzeiten Shakeſpeares manche von deſſen nicht anerkannten Stücken mit dem Namen des Dichters druckte, muß dieſen Editoren auch als grober Betrüger gelten, ſtatt daß ſie an ihrer Kritik endlich irre werden und eins von beiden einſehen ſollten: entweder, daß Shakeſpeare allerdings manches geſchrieben haben könne, das ſich nicht mit ſeinem Vortrefflichſten meſſen dürfe, oder — daß es vortrefflich ſei, ihnen aber, den Editoren, vielleicht das Verſtändnis mangle." Auch die „Geburt des Merlin" iſt bis jetzt meiſt unterſchätzt worden; ſie hält zwar keinen Vergleich mit Shakeſpeares Meiſterwerken aus, iſt aber ein „bunt verflochtenes, humoriſtiſches und glücklich durchgeführtes Gedicht"[1]), das ſich mit Shakeſpeares beſſeren Erſtlingsdramen wohl meſſen kann, und dem Delius in ſeiner Ausgabe des Stückes[2]) mit Recht ein Lob erteilt. Die Handlung, welche die bekannte Sage von dem Teufelsſohne Merlin, von Vortiger, dem Einfalle der Angelſachſen und Uther Pendragon, dem Vater des König Artus, zum Vorwurfe hat, iſt in volkstümlicher Weiſe richtig und mit heiterer Ruhe und Beſonnenheit durchgeführt; der Humor iſt oft reizend; das Wunderſame iſt in Art einer Legende trefflich behandelt. Mißlich wäre es, beſtimmen zu wollen, welche Partien von Shakeſpeare, welche von Rowley herrühren. Aber daß das Stück wie kein anderes von Rowley „ſo wahrhaft dramatiſch bleibt, im Phantaſtiſchen, Wunderlichen und Bizarren das rechte Maß hält, nirgend die Grenze überſchreitet, in der das Wohlgefällige ſolcher Aufgaben nur möglich iſt, iſt wahrſcheinlich Wink und Werk des

[1]) Tieck, Shakeſpeares Vorſchule", zweiter Band, S. XVI.
[2]) Elberfeld 1856.

großen Genius. Hätte dieser allein das Gedicht vollendet, so ist wohl nicht zu bezweifeln, daß wir etwas viel Größeres erhalten hätten“ [1]).

„Die Einleitung des Stücks ist vortrefflich; Modestia, die geistliche, kontrastiert gut mit der Schwester. Die Sachsen sind durch ein Wunder geschlagen; sie bitten um Frieden, und der junge König Aurelius wird sogleich durch die Schönheit der Artesia zur Liebe bewegt. Diese Szene ist meisterhaft. Der fromme Eremit und Modestia, die schon halb bekehrt ist, beschließen durch diese ruhigen Töne nach rasch bewegten Szenen den Akt sehr gut. — Im zweiten Aufzug erscheint plötzlich und unvorbereitet der Humor des Dichters. Diese Szenen . . . sind mit großer Geschicklichkeit und feinem Sinn durchgeführt; sie sind echt komisch, ohne die Grazie zu verletzen. Die Poesie des im Wald irrenden Prinzen Uther kontrastiert vortrefflich. Am Hofe ist die Vermählung vollzogen; der Feldherr, Graf Edol, ist am meisten dadurch gekränkt. Es ist verständig, daß dieser, ohne ihn zu weitläufig zu zeichnen, immerdar im Zorn und Wut ist, die selbst die Grenzen überschreiten, um ihn so von den übrigen vielen Figuren des Gemäldes abzuheben. Fletcher, der oft dergleichen Gestalten aufführt, würde hier im Verachten des Hofes, in Soldatenmoral, Ehrgefühl und dergleichen unerschöpflich sein. Hier geschieht gerade genug, um die Begebenheit rascher vorzutragen und der Held selbst wird halb komisch. Der Zug des Hofes und die Vermählten erscheinen wieder. Der junge, verblendete König ist vortrefflich dargestellt. Der sonderbare Kampf des heidnischen Zauberers mit dem Eremiten erinnert an ‚Roger Baco‘ von Greene . . ., wo das Wunderliche vielleicht noch anmutiger hingestellt ist. Offenbar hat sich der Dichter hier jenes früheren Schauspiels erinnert. Prinz Uther, der Wiedergefundene, soll den Tag

---

[1]) Tieck, Shakespeares Vorschule“, zweiter Band, S. XXXIX

noch fröhlicher machen; er erkennt aber in der Königin jene Geſtalt wieder, die er im Walde ſah, und um die er ſeitdem im halben Wahnſinn umherſchwärmte. Dies iſt vortrefflich angelegt und benutzt; denn ſie kommt ihm buhleriſch ſogleich entgegen, um ihn und alle zu verderben. — Johanna und ihr armer Bruder haben ſich dem Hofe genähert. Die ſonderbare Unterſuchung wird auf ſeltſame Weiſe fortgeſetzt. Die fromme Modeſtia ſoll überraſcht und gedemütigt werden, und ſie iſt es, die im Gegenteil zum Erſtaunen des Vaters und ihres Verlobten die Schweſter von der Welt abwendig macht. Alle dieſe plötzlichen Umkehrungen im Schauſpiel ſind von Meiſterhand durchgeführt. Möchte man Shakeſpeares Genie erkennen, ſo wäre es vielleicht am meiſten in dieſem dritten und dem fünften Akt. Der Teufel, der Vater Merlins, erſcheint mit aller poetiſchen Würde. Lucina und die drei Parzen machen große Wirkung, und ein Meiſterwerk iſt das Gemälde vom Merlin, der unmittelbar nach der Geburt in einem Buche leſend, mit einem langen Barte geſchmückt, auftritt. Ohne viele Anſtalten und Zurüſtungen iſt es dem Dichter gelungen, im Merlin den Zauberer, der halb unterirdiſch, halb Menſch, ein mächtiger Geiſt und doch nur Knabe, der kindiſch, neckiſch und furchtbar zugleich iſt, überzeugend hinzuſtellen. Ich wüßte nicht, daß ein anderer Dichter eine ſolche Aufgabe ſchon geſetzt und mit ſo weniger Ausmalung ſo glücklich durchgeführt hätte. Der Narr ihm gegenüber, der den Teufel, den Vater des Zwerges, bald verkennt und das Geſicht mit einer Bratpfanne vergleicht, bald ſich mit beiden auf einen guten Fuß ſetzt, bald ſtumm gezaubert oder von Merlin und einem Kobold beſtohlen wird, erhält neue Farbe und wird jetzt auf eine andere Weiſe ergötzlich. Die Verſchwörung gegen den Prinzen und den König ſetzt den Hof indeſſen in Bewegung, und eine offen erklärte gegenſeitige Feindſchaft beſchließt dieſen Akt, der noch mehr als die vorigen voller Leben und Bewegung iſt. Die

Geſchichte ſteht niemals ſtill; keine Figur iſt müßig, und dennoch findet der Dichter Raum für Scherz und anmutige Epiſoden. — Die Bewegung und das Leben des vierten Aktes ſind trefflich dramatiſch; alles iſt Handlung und Charakter. — Die erſte Szene des fünften Aktes iſt wohl die ſchönſte des Stückes. Nach den vielfachen Begebenheiten fällt es uns nicht auf, daß Johanna hier edler und poetiſcher ſpricht, daß ihre Jugend eine andere geweſen, als wir uns früher vorgeſtellt haben. Merlin wird ſeinem Vater gegenüber erhaben, und als dieſer vom Sohn Gehroſam fordert, iſt deſſen Antwort: ‚Gehorſam lernt man nicht in deiner Schule!‘ ſo treffend und alles erſchöpfend, daß dieſes Wort allein auf Shakeſpeare hinweiſen möchte. Schön wird nun die alte Sage erfüllt, auf das wunderbare Stonehenge auf Salisburys Ebene als der Mutter Begräbnis von Merlin errichtet hingedeutet, ebenſo am Schluß auf die Tafelrunde und Arturs weit verbreiteten Ruhm. Der Schluß könnte vielleicht noch befriedigender ſein; aber alle Wunder, Vorzeichen, Kometen, Erſcheinungen ſind erſchöpft, und es war ſchwer, etwas Neues aufzufinden“ [1]).

Wir müſſen mit Tieck[2]) dankbar ſein, daß der Buchhändler Kirkman 1662 die „Geburt des Merlin“ drucken ließ und ſo dieſes merkwürdige Gedicht vor dem Untergange rettete.

Der Name Merlin oder Merddin wird keltiſch als „Bewohner der See“ gedeutet. Dieſe mythiſche Perſon, die ſpäter durch ihre Verknüpfung mit der Artusſage allgemein bekannt geworden iſt, ſoll im fünften oder ſechſten Jahrhundert als Barde gelebt haben. Es werden ihr mehrere Gedichte in wälſcher und bretoniſcher Sprache zugeſchrieben, und jahrhundertelang liefen Prophezeiungen unter ihrem Namen in England umher. In Shakeſpeares anerkannten Dramen wird

[1]) Tieck, „Shakeſpeares Vorſchule“, zweiter Band, S. XXXVI bis XXXVIII.

[2]) Tieck, „Shakeſpeares Vorſchule“, zweiter Band, S. XXXIX.

der Prophet und Zauberer Merlin zweimal erwähnt, im „König Lear“ [1]), wo der Narr ſagt: „This prophecy Merlin shall make; for I live before his time,“ und im „König Heinrich dem Vierten“ [2]), wo Heißſporn von „the dreamer Merlin and his prophecies“ ſpricht.

Die Geſchichte Merlins hatte zum erſten Male Nennius in ſeiner „Historia Britonum“ im neunten Jahrhundert erzählt. Dann brachte ſie Gruffud ap Arthur, bekannter als Gottfrid von Monmouth, ein Archidiakon in Monmouth, Ende des elften Jahrhunderts in ſeiner „Historia Regum Britanniae“. Dieſem Werke entnahmen der 1138 geſtorbene Alfred von Beverly und um 1140 Ordericus Vitalis ihre Angaben über Merlin. Dann beſang ein normanniſcher Trouvère, der Geiſtliche Wace, in franzöſiſchen Kurzzeilen die Sage von dem Teufelsſohne, welche er in ſein 1154 vollendetes umfangreiches Werk „Le Brut d'Angleterre“ aufgenommen hatte, das eigentlich nur eine freie Überſetzung von Gottfrids „Geſchichte der Könige von Britannien“ iſt. Weiter berichteten über den keltiſchen Zauberer 1171 Alanus ab Inſulis und um 1180 Giraldus Cambrenſis, und im zwölften Jahrhundert wurde jener auch noch der Held des „Roman de Merlin“. Im Jahre 1217 verfaßte dann ein unbekannter Dichter in lateiniſchen Hexametern eine „Vita Merlini“, die wiederum auf Gottfrid von Monmouth fußt. Das Werk des Normannen Wace hatte unterdeſſen allgemeinen Beifall errungen; daher entſchloß ſich am Anfange des dreizehnten Jahrhunderts der engliſche Weltprieſter Layamon, dasſelbe ſeinen Landsleuten in einer Überſetzung darzubieten, die er jedoch durch manche Sagen erweiterte, welche er, der dicht an der Grenze von Wales zu Ernleye am Severn in Worceſter lebte, im Volksmunde gehört hatte, ſo daß ſein „Brut“ über das Doppelte länger als die

[1]) Dritter Aufzug, zweite Szene.

[2]) Erſter Teil, dritter Aufzug, erſte Szene.

französische Dichtung ist. Wie beliebt überhaupt damals die mit einer Fülle von Sagen umwobene Gestalt des alten Barden war, das können wir daraus entnehmen, daß wir ihr häufig sowohl in der Prosa, wie in den Versen der französischen, provenzalischen, spanischen, italienischen, englischen, schottischen und deutschen Literatur des Mittelalters begegnen. So kennen wir von englischen Bearbeitungen eine Dichtung „Arthur und Merlin" aus dem vierzehnten Jahrhundert, und aus dem folgenden einen gereimten „Merlin" des kunsteifrigen, aber poesiearmen Londoner Kürschnermeisters Henry Lonelich und einen umfangreichen Prosaroman „Merlin". 1510 erschien dann „A lytel treatyse of the Birth and Prophecye of Merlin", eine andere Behandlung des Stoffes 1529. Im Jahre 1641 wurde Heywoods „Life of Merlin" veröffentlicht; 1658 kam ein neues „Life and Prophecies" heraus, und endlich 1662 erschien dann „The Birth of Merlin" von Shakespeare und Rowley.

Die Entstehungszeit dieses phantastischen Schauspiels ist ohne Zweifel in jene Periode zu setzen, in der Shakespeare sein Jugenddrama „Perikles" hervorgesucht und umgearbeitet und auch seine übrigen romantischen Stücke, den „Cymbelin", das „Wintermärchen" und den „Sturm", gedichtet hat, und diese mit großem Beifall über die Bühne gingen, also etwa um das Jahr 1610. Wenn Tieck an der angeführten Stelle die Abfassung des Dramas erst um 1613 setzt, so hat er sie sicher in eine zu späte Zeit verwiesen; denn die Verbindung Shakespeares mit Rowley zur gemeinschaftlichen Dichtung des „Merlin" kann nur stattgefunden haben, als jener sich noch in London aufhielt, während er 1613 bestimmt schon in Stratford lebte.

20. Die beiden edlen Vettern.

Das Drama „Die beiden edlen Vettern", welches am 8. April 1634 zum Druck angemeldet worden ist, erschien im selben Jahre als Buch. Der Originaltitel lautete:

„The two noble Kinsmen presented at the Blackfriars by the Kings Maj. servants, with great applause; written by the memorable Worthies of their Time, Mr. John Fletcher and Mr. William Shakespeare Gent., printed at London, by Th. Cotes, for John Watersone and are to be sold at the signe of the Crowne, in Paul's Church Yard 1634."

Nach diesen Angaben, wie auch nach denen in den Verlagsregistern, soll das Stück ein gemeinsames Werk von Fletcher und Shakespeare sein. Ich muß gestehen, daß eine solche gemeinsame Autorschaft, der auch nicht ein einziges historisches Zeugnis widerspricht, für mich durchaus nichts Unwahrscheinliches an sich hat, wie so oft behauptet wird. Es ist anzunehmen, daß der reifere Shakespeare als Dramaturg seiner Bühne für diese öfters fremde Stücke überarbeiten mußte. So mag er wohl auch ein älteres Drama mit dem Inhalte der „Beiden edlen Vettern", das Stück „Palamon and Arsett", das nach einer Notiz in Henslowes Tagebuche vom 17. September 1594 in diesem Jahre im Newington-Theater aufgeführt worden war, für seine Truppe tiefgreifend umgestaltet und mit eigenen

Zugaben verſehen haben. Nach dem Stil der „Two noble Kinsmen“ zu urteilen, der an vielen Stellen lebhaft an „Cymbelin“ erinnert, ſcheint Shakeſpeare die Bearbeitung etwa um 1610 ausgeführt zu haben. Fletcher hat dann das bereits mit den Shakespearian portions verſehene Manuſkript ſpäter wieder hervorgeſucht und ſeinerſeits nochmals ſo umgedichtet, wie es uns in dem Drucke von 1634 vorliegt, ſo daß alſo deſſen Titelblatt mit der Behauptung recht hat, daß Shakeſpeare und Fletcher Anteil an den „Beiden edlen Vettern“ haben.

Einige Kritiker glauben, daß Shakeſpeare ſich von vornherein mit Fletcher zur Abfaſſung des Stückes vereinigt habe, und dieſes in einem Guſſe von beiden Dichtern gemeinſam geſchrieben ſei. Dieſe Anſicht iſt mir höchſt unwahrſcheinlich; dagegen iſt eine andere, wonach „Die beiden edlen Vettern“ Shakeſpeare unvollendet hinterlaſſen und Fletcher dann ausgearbeitet hat, durchaus nicht von der Hand zu weiſen.

Jedenfalls müſſen wir als Tatſache hinnehmen, daß das Stück Teile aus Shakeſpeares Feder enthält. Der Wert des Dramas iſt zwar nicht ſehr hoch anzuſchlagen, allein keinesfalls ſo gering, wie es gewöhnlich von den Literarhiſtorikern geſchieht. „Die Charakterzeichnung mag vielleicht etwas matt ſein“, ſchreibt Edward Dowden ſehr richtig; „dafür wird man durch den ſtellenweiſe lebendigen Dialog, herrliche Einzelreden und bedeutſame Shakeſpeareſche Wendungen und Bilder entſchädigt“ [1]). Die Schilderung des Wahnſinns der Tochter des Gefängniswärters iſt eine ſchwache Nachahmung der Krankheit Ophelias und rührt ſicher von Fletcher her, der hier Shakeſpeares „Hamlet“ geſchmacklos kopierte und ſogar überbieten wollte. Sonſt aber genauer beſtimmen zu wollen, welche Teile von Shakeſpeare und welche von Fletcher ſtammen, iſt voll-

[1]) „Shakeſpeare“, aus dem Engliſchen überſetzt von Paul Tauſig (Leipzig o. J.), S. 165.

kommen unmöglich. Zwar war Coleridge der Meinung, daß der erste Aufzug, die erste Szene des zweiten Aufzuges und die erste und zweite Szene des dritten Aufzuges von Shakespeare herrühren, und hat Hickson, dem sich Fleay, Furnivall, Ingram, Littledale und Spalding anschlossen, außer den genannten Stellen noch die dritte Szene des vierten Aktes und den ganzen fünften Akt mit Ausnahme der zweiten Szene als Shakespearisch bezeichnet, während wieder andere Forscher einen großen Teil dieser Szenen gar Massinger zuschreiben wollen und nur die erste Szene des ersten Aktes und die erste und vierte Szene des fünften Aktes als Shakespearisch gelten lassen; aber derartige Bestimmungen sind ziemlich wertlos. Auf das Metrum und die Ähnlichkeit einzelner Szenen mit solchen in Shakespeares anerkannten Dramen kann man sich hierbei nicht berufen. „Dies könnte vielmehr eine Spur der Nachahmung sein[1]). . . . Es gibt Kenner der Malerei, die bei den Gemälden Raphaels, welche — wie bekannt — nicht immer ganz von seiner Hand ausgeführt sind, auf sich nehmen, zu entscheiden, was Francesco Penni oder Giulio Romano oder irgendein anderer Schüler daran gemalt. Ich wünsche ihnen Glück zu der Feinheit ihrer Unterscheidung; sie sind dabei wenigstens sicher vor der Gefahr, widerlegt zu werden, weil es an Nachrichten fehlt. Ich möchte diese Kenner jedoch daran erinnern, daß Giulio Romano sich durch eine Kopie des Andrea del Sarto nach Raphael hintergehen ließ und zwar in Absicht auf ein Bild, woran er selbst mitgemalt hatte. Der vorliegende Fall ist eine noch weit verwickeltere Aufgabe der Kritik. Der Entwurf von Raphaels Bildern rührte wenigstens von ihm allein her, und nur die Ausführung wurde teilweise

[1]) Ich mache hier darauf aufmerksam, daß Theodor Körner in seinen Dramen das Pathos und die Ausdrucksweise Schillers oft so glücklich nachgeahmt hat, daß man glauben möchte, diesen großen Meister selbst zu hören.

ſeinen Schülern überlaſſen. Um aber auszumitteln, was an den ‚Zwei edlen Vettern' Shakeſpeare gehören kann, müßte man nicht nur die Verſchiedenheit der Hände in der Ausführung unterſcheiden, ſondern Shakeſpeares Einfluß auf die Anlage des Ganzen beſtimmen"[1]).

Die Quelle des Stückes iſt „The Knight's Tale" aus Geoffrey Chaucers „Canterbury Tales", die aus den Jahren 1387 bis 93 ſtammen. In dem Prologe des Dramas, welcher vielleicht ein Reſt des 1594 aufgeführten alten Stückes „Palamon and Arsett" iſt, wird ausdrücklich auf Chaucer als Quelle hingewieſen. Hier heißt es:

„It has a noble breeder, and a pure,
A learned, and a poet never went,
More famous yet 'twixt Po and silver Trent:
Chaucer (of all admired) the story gives:
There constant to eternity it lives."

Der Stoff iſt aber nicht Chaucers eigene Erfindung. Dieſer war im Dezember 1372 als Geſandter ſeines Königs nach Italien gereiſt, von wo er erſt im November 1373 wieder nach England zurückgekehrt war, und hier mit den Werken Boccaccios bekannt geworden, in deſſen um 1341 verfaßter „Teseida" die Erzählung vorgebildet iſt. Chaucers „Knight's Tale" war ſchon vor 1594 einmal von Richard Edwardes, einem Muſikmeiſter der Königin, dramatiſiert worden, der ein Stück „Palaemon and Arcyte" verfaßt hatte, welches 1566 vor Eliſabeth in Oxford aufgeführt worden iſt. Nach Sidney Lee[2]) iſt dieſes Drama verloren gegangen; nach Tieck[3]) ſoll es aber erhalten und nicht talentlos ſein.

---

[1]) A. W. von Schlegel, a. a. O., zweiter Teil, zweite Abteilung, S. 299 und 300.

[2]) A. a. O., S. 260.

[3]) „Shakeſpeares Vorſchule", erſter Band, S. XXIX.

Zuſammenfaſſende und ergänzende Schlußbetrachtungen.

Wir haben geſehen, daß eine Anzahl der Shakeſpeare zugeſchriebenen Dramen entſchieden nicht aus deſſen Feder ſtammt und daher zu verwerfen iſt. „The First Part of the Contention betwixt the two famous houses of Yorke and Lancaster“ und „The true Tragedie of Richard Duke of Yorke“ haben wir als verdorbene und verſtümmelte piratical editions des zweiten und dritten Teiles von Shakeſpeares „Heinrich dem Sechſten“ erkannt. Die übrigen der ſogenannten apokryphiſchen Stücke Shakeſpeare abzuſprechen, haben wir dagegen keinen Grund; im Gegenteil, äußere hiſtoriſche Beurkundungen beweiſen ſogar die Shakeſpeareſche Autorſchaft, die von der allerdings nicht maßgebenden inneren Beſchaffenheit der Dramen beſtätigt wird.

Der Haupteinwand, der gegen die Echtheit dieſer Dramen herangezogen wird, iſt der, daß Heminge und Condell ſie in ihre Folioausgabe vom Jahre 1623 nicht mit aufgenommen haben. Allein hiergegen iſt außer denjenigen Tatſachen, die ich bereits gelegentlich der angebliche Buchhändlerſpekulation mit Shakeſpeares Namen erwähnt habe[1]), zunächſt anzuführen, daß Heminge und Condell erwieſenermaßen auch ein anerkannt echtes Stück vergeſſen hatten und an dieſes,

[1]) Vergleiche auf S. 19 und 20.

obwohl es ſchon 1609 in zwei Ausgaben als Buch erſchienen war, erſt gedacht haben, als bereits die ganze Ausgabe fertiggeſtellt war. „Troilus und Kreſſida" iſt nämlich im Inhaltsverzeichnis der Folio nicht mit angeführt und erſt nachträglich in der dritten Abteilung vor „Coriolan" eingeſchoben worden, was ſich aus der hier eintretenden Unregelmäßigkeit der Paginierung ergibt. Denn jede der drei Abteilungen fängt aufs neue mit Seite 1 an; die dritte Abteilung beginnt aber erſt beim „Coriolan" mit Seite 1, obwohl dieſer bereits das zweite Stück dieſer Abteilung iſt, und ihm ſchon „Troilus und Kreſſida" vorangeht, welches Drama mit Ausnahme der zweiten und dritten Seite, die die Zahlen 79 und 80 tragen, unpaginiert iſt. Schon daraus folgt — was nicht genug hervorgehoben werden kann —, daß das Fehlen eines apokryphiſchen Dramas Shakeſpeares in der erſten Folioausgabe nicht deſſen Unechtheit beweiſt.

Daß Shakeſpeare mehr Dramen hinterlaſſen hat als jene 36, die in der Folioausgabe vom Jahre 1623 enthalten ſind, geht übrigens auch aus einem hiſtoriſchen Zeugnis hervor. Denn der berühmte Altertums- und Geſchichtsforſcher William Camden ſchreibt in einer ſpäteren Auflage ſeiner „Britannia" ausdrücklich: Stratford-upon-Avon „was given by Ethelardus, a viceroy of Worcestershire, to the bishoprick of Worcester, three hundred years before the Conquest. The church was collegiate, and the college is still standing. In the chancel lies William Shakespeare, a native of this place, who has given ample proof of his genius and great abilities in the forty-eight plays he has left behind him"[1]). Camden, der erſt am 9. November 1623 ſtarb, alſo Shakeſpeare um mehr als ſieben Jahre überlebt hat, kannte

[1]) Zitiert nach Sidney Beisley, „Shakespeare's Garden or the Plants and Flowers named in his works described and defined" (London 1864), Introduction, S. XIII.

unſern Dichter ſehr wohl, und gerade er iſt es vorzüglich geweſen, der während ſeiner Tätigkeit als Wappenherold der Königin Shakeſpeare, welchem er ſehr wohlwollte, im Jahre 1599 das erſehnte Wappen verſchafft hat[1]). Kann man ſich nun überreden, daß die obige Angabe Camdens, eines mit umſichtigem Forſchergeiſte und eiſernem Fleiße ausgerüſteten Gelehrten, nicht auf einer genauen Kenntnis der Tatſachen oder gewiſſenhaften Erkundigung beruht? Wer etwa mit Elze[2]) zweifelnd fragt: „Beruhte dieſe Angabe vielleicht bloß auf einem Verſehen, ſo daß ſtatt ‚forty eight‘ etwa ‚thirty eigth‘ zu leſen wäre?“, der verdächtigt grundlos eine vollkommen einwandsfreie hiſtoriſche Beurkundung. Warum ſagt ein ſolcher Zweifler nicht lieber gleich, daß es ſtatt „forty eight“ „thirty six“ heißen ſoll? Alles, was wir von Shakeſpeare und ſeiner Zeit wiſſen, ſpricht dafür, daß Shakeſpeare mehr als 36 Dramen geſchrieben hat. Elze geſteht dies ſelbſt mit folgenden Worten ein[3]): „Die Eliſabethaniſche Zeit zeichnete ſich durch außerordentliche literariſche Fruchtbarkeit aus, und ihre dramatiſchen Dichter wendeten meiſt ihre Kraft ausſchließlich der Bühne zu, ohne, wie die modernen Dichter, zugleich in andern poetiſchen Gattungen oder gar in Proſa aufzutreten, ſo daß die durchgehends große Zahl ihrer dramatiſchen Schöpfungen dadurch einigermaßen erklärbar wird. Wenn wir erwägen, daß Beaumont und Fletcher 53 Dramen geſchrieben, daß Henry Chettle nach Henslowes Diary in den ſechs Jahren vom Februar 1597 bis März 1603 bei der Abfaſſung von nicht weniger als 38 Stücken beteiligt geweſen iſt; daß Thomas Dekker außer ſeinen vermiſchten Schriften 32 Stücke ſchrieb oder ſchreiben half; daß Thomas Middleton 24 Stücke verfaßte; daß endlich Thomas Heywood nach ſeiner eigenen

[1]) Vgl. hierzu Sidney Lee, a. a. O., S. 191.
[2]) A. a. O., S. 342.
[3]) A. a. O., S. 343 und 344.

Angabe ſogar bei 220 Stücken die Hand im Spiele gehabt haben will, ſo will es ſcheinen, als entſprächen Shakeſpeares 36 oder 37 Stücke nicht ganz dem . . . Lobſpruche, welchen ihm John Webſter in der Vorrede zu ſeiner ‚Vittoria Corombona‘ (1612) mit den Worten erteilt hat: ‚The right happy and copious industry of Mr. Shakespeare‘. B. Jonſon, der bei ſeinen Zeitgenoſſen als ein ſehr langſamer Arbeiter galt (ſ. Shakeſpeare-Jahrbuch VII, 42), hat nichtsdeſtoweniger 17 Dramen und 31 Maskenſpiele hinterlaſſen, wobei das im Verein mit Chapmann und Marſton geſchriebene ‚Eastward Ho!‘ nicht mitgezählt iſt. Auch ſeine lyriſchen Dichtungen, wie ſeine proſaiſchen Schriften ſind ziemlich umfangreich. Aus einer bekannten Stelle in Francis Meres ‚Palladis Tamia‘ geht hervor, daß Shakeſpeare bereits im Jahre 1598, alſo in ſeinem 34. Lebensjahre, mehr als zwölf Dramen geſchrieben hatte; denn es kann keinem Zweifel unterliegen, daß Meres keineswegs ſämtliche von Shakeſpeare bis dahin verfaßten Stücke aufzählen, ſondern nur die hervorragendſten beiſpielsweiſe anführen wollte, — von jeder der beiden Gattungen ſechs (die Hiſtorien ſind den Tragödien beigezählt). Überdies iſt ſein Buch, wie faſt alle Bücher der Eliſabethaniſchen Zeit, möglicherweiſe ſchon einige Zeit vor der Veröffentlichung geſchrieben.“ Dieſe Erwägungen zwingen uns zu dem Schluß, daß die in der Folio vom Jahre 1623 enthaltenen 36 Dramen nicht Shakeſpeares ſämtliche Dramen ſind, und daß die Angabe Camdens, daß Shakeſpeare 48 Dramen geſchrieben hat, richtig iſt.

Welches ſind nun die bei Heminge und Condell fehlenden 12 Dramen? 7 von dieſen ſind die Schauſpiele „Lokrin“, „Perikles“, „Thomas Lord Cromwell“, „Der Londoner Verſchwender“, „Ein Trauerſpiel in Yorkſhire“, „Die Geburt des Merlin“ und „Die beiden edlen Vettern“, deren Shakeſpeareſche Autorſchaft beziehungsweiſe Mitverfaſſerſchaft ich dargetan

habe. Den alten „König Johann“ in zwei Teilen wird Camden nicht besonders gerechnet haben, wie man ja z. B. Goethes beide Fassungen der „Iphigenie auf Tauris“ in in Prosa und Blankversen als ein Drama zählt. Welche Stücke sind dann die uns noch fehlenden 5 Shakespeareschen Dramen? Gehören zu diesen etwa „Die schöne Emma“ oder der herrliche „Eduard der Dritte“, deren Verfasser ich nicht namhaft machen konnte? Nein; denn dies würde weiteren historischen Zeugnissen widersprechen. Es finden sich nämlich als die uns noch fehlenden 5 Shakespeareschen Werke in den Verlagsregistern der Buchhändlerinnung andere Stücke eingetragen. Das eine von diesen, „Duke Humphrey“, welches unter dem 29. Juni 1660 als Shakespearesches Drama verzeichnet ist, kommt hier jedoch nicht in Betracht, da es mit dem zweiten Teile von „Heinrich dem Sechsten“ in der Ausgabe vom Jahre 1594 oder 1600 identisch ist, dessen Titel in den Quartos ja stets den „Death of the good Duke Humphrey“ erwähnt. Schon Gerard Langbaine sagte in seinem 1691 erschienenen „Account of the English Poets“[1]), daß „The Contention with the Death of the good Duke Humphrey“ nur der zweite Teil von „Heinrich dem Sechsten“ ist. Die übrigen in den Verlagsregistern als Shakespearesche Werke noch eingetragenen Stücke sind aber genau 5 an der Zahl; leider sind uns ihre Texte verloren gegangen und uns nur ihre Titel erhalten. Diese lauteten: 1. „Iphis und Janthe oder eine Heirat ohne Mann“, 2. „Die Geschichte des Königs Stephan“, 3. „Heinrich der Erste“, 4. „Heinrich der Zweite“ und 5. „Die Geschichte von Cardenio“.

„Iphis und Janthe oder eine Heirat ohne Mann“ ist unter dem 29. Juni 1660 als ein Shakespearesches Lustspiel in den Verlagsregistern eingetragen. Von den vier männlichen

[1]) S. 528.

und den vier weiblichen Geſtalten der griechiſchen Mythe, welche den Namen Iphis führen, und den drei Frauen, welche Ianthe heißen, können nach der Zuſammenſtellung dieſer beiden Namen im Titel des Stückes, wie auch nach deſſen Untertitel: „Eine Heirat ohne Mann“ nur die beiden Heldinnen der folgenden Sage gemeint ſein: In Phaiſtos in Kreta lebte einſt ein Mädchen namens Iphis. Sie war die Tochter des Ligdos und der Telethuſa und wurde von der Mutter als Knabe aufgezogen, da der Vater vor der Geburt befohlen hatte, das Kind, wenn es ein Mädchen ſei, ſofort zu töten. Herangewachſen der kretiſchen Jungfrau Ianthe, der Tochter des Teleſtes, verlobt, wurde ſie durch die Huld der Iſis in einen Jüngling verwandelt[1]). Ob das Shakeſpeareſche Luſtſpiel dieſe Sage ſelbſt zum Vorwurfe gehabt hat, oder ob es ſeinen Titel nur Anſpielungen auf jene mythologiſchen Geſtalten verdankte, iſt nicht mehr zu entſcheiden. Jedoch können wir dem Titel in Verbindung mit der erzählten Mythe ſo viel entnehmen, daß dem Stücke eine für eine Komödie äußerſt geeignete Idee zugrunde gelegen hat, die einen Meiſter wie Shakeſpeare wohl zu einer dramatiſchen Behandlung reizen konnte. Mit der zwiſchen dem 22. Juli 1569 und 22. Juli 1570 in den Verlagsregiſtern eingetragenen Ballade „Iphis, sonne vnto Teucer, kynge of Troye“ hatte aber das Luſtſpiel nichts zu tun, obwohl manche Forſcher dies anzunehmen ſcheinen.

„Die Geſchichte des Königs Stephan“ iſt unter dem 29. Juni 1660 als ein Shakeſpeareſches Stück eingetragen. Dieſer König war der jüngſte Sohn des Grafen Stephan von Blois und einer Tochter Wilhelms des Eroberers namens Adele, und ſomit ein Neffe Heinrichs des Erſten, des dritten Sohnes des Eroberers. Vermählt war er mit Mathilde, der reichen Erbtochter des Grafen Euſtace von Boulogne, welche

[1]) Vergleiche Ovids „Metamorphoſen“, IX, 667 u. fgde.

eine Nichte des ſchottiſchen Königs David und der Gemahlin Heinrichs des Erſten war. Dieſer hatte nach dem frühen Tode ſeines Sohnes Wilhelm ſeine Tochter Mathilde, die Witwe Kaiſer Heinrichs des Fünften von Deutſchland, die in zweiter Ehe mit dem viel jüngeren Gottfried Plantagenet, Grafen von Anjou, verheiratet war, zu ſeiner Nachfolgerin beſtimmt. Nach ſeinem Tode ließ ſich aber in Abweſenheit Mathildens und deren Gatten am 22. Dezember 1135 ſein Neffe Stephan zum Könige krönen, was in England blutige Bürgerkriege hervorrief, deren Wirren durch Einfälle der Schotten, erbitterte Feindſchaft zwiſchen dem Könige und der Geiſtlichkeit, ſowie einen Aufſtand in Wales noch erhöht wurden. Im Jahre 1153 kam endlich Mathildens und des Grafen von Anjou Sohn Heinrich nach England und verſtand es, die Anſprüche ſeiner Mutter ſo nachdrücklich zur Geltung zu bringen, daß ihn König Stephan — welcher auch bald darauf und zwar am 25. Oktober 1154 ſtarb — im Frieden zu Wallingford als ſeinen Nachfolger anerkennen mußte. Dieſe Streitigkeiten mögen wohl den Inhalt des verlorenen Stückes von Shakeſpeare gebildet haben, deſſen Intereſſe für derartige Stoffe ja ſeine engliſchen Geſchichtsdramen beweiſen. Die Bodleyana-Bibliothek zu Oxford beſitzt über König Stephan ein lateiniſches Gedicht von Henry of Huntingdon, und Shakeſpeare läßt in ſeinem „Othello“[1]) Jago aus dem altſchottiſchen Liede „Take thy old cloak about thee“[2]) folgende zwei Strophen ſingen:

„King Stephen was a worthy peer,
His breeches cost him but a crown;
He held them sixpence all too dear,
With that he call'd the tailor lown.

---

[1]) Zweiter Aufzug, dritte Szene.

[2]) Vollſtändig abgedruckt in Thomas Percys „Reliques of Ancient English Poetry“.

„He was a wight of high renown,
And thou art but of low degree:
'Tis pride that pulls the country down;
Then take thine auld cloak about thee."

„Heinrich der Erste" und **„Heinrich der Zweite"** ſind in den Regiſtern der Buchhändlerinnung unter dem 9. September 1653 als gemeinſchaftliche Werke von W. Shakeſpeare und Robert Davenport eingetragen. Heinrich der Erſte mit dem Beinamen Beauclerc, d. h. der Gelehrte, war — wie ſoeben erwähnt — der dritte Sohn Wilhelms des Eroberers. Zu Selby in Yorkſhire 1068 geboren, bemächtigte er ſich, als ſein Bruder Wilhelm der Zweite im Jahre 1100 auf der Jagd erſchoſſen worden war, der Krone Englands zum Nachteile ſeines älteren Bruders Robert von der Normandie, der damals noch auf dem erſten Kreuzzuge weilte. In die Heimat zurückgekehrt, verkaufte letzterer ſein Anrecht für Geld. Als er aber dennoch ſich wider ſeinen Bruder empörte und einen Aufſtand erregte, fiel er in Heinrichs Hände, der ihn bis zu ſeinem Tode gefangen hielt. Nach dieſem Familienkriege gelang es Heinrich, 1106 die Normandie wieder für die engliſche Krone zurückzuerhalten und ſie auch mit Erfolg gegen Ludwig den Sechſten von Frankreich zu behaupten. In ſeinem Kampfe mit dem Papſte Paſchalis dem Zweiten um die Inveſtitur der Biſchöfe mußte er zwar nach langem Widerſtreben ſeinem Gegner zugeſtehen, daß die formale Belehnung mit Ring und Stab durch den Erzbiſchof von Canterbury als den engliſchen Vertreter des Römiſchen Stuhles erfolgte; jedoch verſtand er, das königliche Anſehen wenigſtens inſofern zu wahren, als ihm der Lehnseid der Biſchöfe und der Einfluß auf deren Wahlen verblieb. Er ſtarb am 1. Dezember 1135 in der Nähe von Rouen. Von Mathilde, einer Tochter Malcolms des Dritten von Schottland, hatte er drei Kinder: den achtzehnjährig geſtorbenen Prinzen Wilhelm, Mathilde, die er zu ſeiner Nachfolgerin beſtimmt hatte, und

Robert von Gloucester. Sein Enkel aus der Ehe Mathildes mit Gottfried von Anjou war der im März 1133 zu Le Mans geborene Heinrich der Zweite von Plantagenet. Dieser hatte sich 1152 mit der kurz vorher von Ludwig dem Siebenten von Frankreich geschiedenen Elinor, der Erbin von Poitou, Guyenne und Gascogne, verheiratet. Durch den Tod Stephans von Blois König geworden, ließ er sich am 19. Dezember 1154 krönen. Bei seinem Regierungsantritt fand er das Reich der Willkür der Barone preisgegeben. Gestützt auf seine große Hausmacht, die ungefähr den dritten Teil von Frankreich umfaßte, und mit Hilfe des Erzbischofs Theobald von Canterbury suchte er zunächst, im Lande wieder die Ordnung und Ruhe herzustellen und das gesunkene königliche Ansehen zu heben. Hierdurch geriet er aber mit Theobalds Nachfolger Thomas a Becket in Streit. Derselbe war 1155 auf Veranlassung Theobalds zum Kanzler ernannt worden und hatte in dieser Stellung als gefügiger, den Wünschen und Launen seines Herrschers folgsamer Höfling mit solchem Eifer für die Vergrößerung der königlichen Autorität gegenüber der Kirche gewirkt, daß Heinrich der Zweite 1161 seine Erhebung zum Erzbischof von Canterbury und zum Primas der englischen Kirche durchgesetzt hatte. Doch in seiner Hoffnung, in ihm jetzt ein willfähriges Werkzeug zur Unterwerfung der Kirche zu besitzen, sah sich der König betrogen. Denn als Erzbischof kannte Becket kein anderes Streben, als die Kirche von jedem Einflusse der Staatsgewalt zu befreien. Und dieser erbitterte Kampf zwischen Kirche und Staat wurde auf englischem Boden noch dadurch verschärft, daß es sich hier zugleich um einen Kampf des eingesessenen angelsächsischen Volkes gegen dessen normannischen Eroberer handelte. Gegen Beckets Bestrebungen berief Heinrich am 30. Januar 1164 eine Versammlung geistlicher und weltlicher Großen nach Clarendon, durch deren Beschlüsse die königliche Macht noch bedeutend erweitert wurde. Becket aber verweigerte

ſeine Unterſchrift, obwohl er anfänglich die Annahme der Beſchlüſſe verſprochen hatte, und als ihn deshalb der König vor ein Gericht in Northampton forderte, floh er nach Frankreich zum Papſt Alexander dem Dritten. Erſt im Sommer 1170 kehrte er wieder auf Grund einer Verſöhnung nach England zurück. Doch war dieſe nur ſcheinbar. Der alte Kampf drohte von neuem aufzulodern. Da äußerte der König, ſchwer gereizt, den unbedachtſamen Wunſch, von dieſem widerſpenſtigen Geiſtlichen befreit zu ſein, und dies veranlaßte vier Edelleute, am 29. Dezember 1170 den Erzbiſchof an den Stufen des Altars ſeiner Kirche zu ermorden. Die durch die blutige Tat hervorgerufene Aufregung wurde noch durch die Wunder, die angeblich am Grabe des Getöteten geſchahen, und durch das päpſtliche Interdikt, wodurch der Gottesdienſt im Lande eingeſtellt wurde, erhöht. Und geſteigert wurde die allgemeine Verwirrung auch noch durch die Ränke der Königin Elinor, die durch den Verkehr ihres Gatten mit Roſamunde Clifford ſchwer gereizt war, welche Liebſchaft bekanntlich Theodor Körner in ſeinem Trauerſpiel „Roſamunde“ und Walter Scott in ſeinem Roman „Woodstock“ behandelt hat. Zwar wurde Elinor 1173 gefangen geſetzt; aber die Aufregung des Volkes, welches den bereits 1172 als einen Märtyrer des Glaubens heilig geſprochenen Thomas ſchwärmeriſch verehrte, zwang Heinrich ſchließlich nachzugeben. Er tat Kirchenbuße, hob die Beſchlüſſe von Clarendon auf und erlaubte dem Papſte, einen ſtändigen Legaten in England zu halten. Auch nach außen hin war er trotz ſeiner großen Hausmacht keineswegs glücklich. Zwar hatte er 1171 vermocht, die Iren zu unterwerfen, ſeit welcher Zeit ſich die engliſchen Könige Herren von Irland nennen; auch überwand er in der Schlacht bei Alnwick am 13. Auguſt 1174 die Schotten, deren König Wilhelm gefangen wurde und ſeine Krone nur als engliſches Lehen zurückerhielt. Aber ſeine Beſitzungen auf dem Feſtlande,

die Normandie, Bretagne, Maine, Anjou, Poitou, Guyenne und Gascogne, für welche er französischer Vasall war, verwickelten ihn in beständige Kämpfe mit den Königen Frankreichs, wobei zeitweilig seine eigenen Söhne gegen ihn Partei nahmen. Von diesen starb der älteste, Heinrich, der Freund des provenzalischen Sängers Bertram de Born, schon 1183, ein zweiter, Gottfried von der Bretagne, der Vater des Prinzen Arthur, bereits 1186, so daß ihn nur Richard Löwenherz, der von 1189 bis 1199 über England regierte, und Johann, der mit dem Beinamen „ohne Land" von 1199 bis 1216 König von England war, überlebten. Von diesen beiden bereitete namentlich der erstere seinem Vater zahlreiche Unannehmlichkeiten; aber auch der letztere erwies sich Heinrich gegenüber als Verräter, obwohl er dessen Lieblingssohn war. Außerdem besaß der König noch zwei Töchter, Mathilde, die Gemahlin des Herzogs Heinrich des Löwen, und Johanna von Sizilien. Er starb im Schlosse Chinon am 6. Juli 1189, als er sich gerade zum dritten Kreuzzuge rüstete, an dem er teilzunehmen gedachte.

Wir sehen also, daß auch das Leben der beiden Könige Heinrich des Ersten und Heinrich des Zweiten, ebenso wie dasjenige Königs Stephan reich an dramatischen Konflikten ist und eine Fülle von Motiven in sich birgt, wie wir sie in Shakespeares erhaltenen Historien wiederfinden, und daß daher die drei verloren gegangenen geschichtlichen Schauspiele sich widerspruchslos in den Rahmen von Shakespeares dichterischer Tätigkeit einfügen. Auf die Frage, wann etwa dieselben entstanden sind, vermögen wir in Anbetracht des Umstandes, daß uns ihr Text nicht erhalten ist, natürlich keine bestimmte Antwort zu geben, und wir müssen uns daher mit Vermutungen begnügen. Es ist nun unbestritten, daß Shakespeare während der letzten Jahre seines Lebens in seiner Vaterstadt wieder gewohnt hat, und da in einer vom 11. September 1611 datierten Eingabe fast aller besseren Stratforder Bürger, welche die Einbringung einer

Geſetzesvorlage im Parlament betreffs gründlicher Verbeſſerung der Landſtraßen bezweckte, auch ſein Name verzeichnet iſt, ſo iſt mit Sicherheit anzunehmen, daß er um dieſe Zeit bereits in Stratford anſäſſig war. Wir wiſſen ferner, daß von ſeinen erhaltenen Dramen — auch von denen, deren Echtheit ich im vorhergehenden dargetan habe — keines nach 1611 entſtanden iſt. Sollte nun die Muſe unſeres Dichters die letzten fünf Jahre ſeines Lebens gänzlich geſchwiegen haben? Das iſt vollkommen undenkbar. Die Pſychologie lehrt uns, daß man eher einem Seidenwurme das Spinnen verbieten kann, als daß ein ſchöpferiſches Genie — noch dazu eines vom Range eines Shakeſpeare — zu ſchaffen und wirken aufhört. Wäre Shakeſpeare damals ſchon alt und kränklich geweſen, ſo wäre dies wohl eher vorſtellbar. Doch unſer Dichter ſtand damals noch im beſten Mannesalter; er zählte erſt ſiebenundvierzig Jahre und hatte kurz vorher im „Cymbelin“, „Wintermärchen“ und „Sturm“ bewieſen, daß ſein Geiſt noch in voller fruchtbarer Blüte ſtand. Wenn er ſich auch von London und deſſen Theatern zurückgezogen hatte, um die letzten Jahre ſeines Lebens fern von Geſchäften in Ruhe zu genießen, wenn in ihm jetzt auch der Theaterdirektor tot war, der bisher bei der Wahl eines Stoffs ſeinem Geſtaltungsdrange den Weg gewieſen hatte, ſo war doch mit dem Schauſpielleiter keineswegs auch der geniale Dichter mit ſeinem unbezähmbaren Schöpfungsdrange geſtorben. Als einſt Grillparzer in einem Alter von ſiebenundvierzig Jahren — durch den Mißerfolg ſeines herrlichen Luſtſpieles „Weh' dem, der lügt!“ aufs tiefſte verſtimmt — ſich ſchmollend vom Theater gänzlich zurückzog und die feſte Abſicht kundgab, dem undankbaren und unverſtändigen Publikum niemals wieder ein Stück zu ſchenken, ſo vermochte er es dennoch nicht, den dichteriſchen Drang zu unterdrücken. Sein Genie trieb ihn, gegen ſeinen Willen zu ſchaffen, und ſo entſtanden noch ſeine Dramen „Libuſſa“, „Ein Bruderzwiſt in Habsburg“, „Die Jüdin in

Toledo“ und „Eſther“, deren Manuſkripte er ängſtlich in ſeiner Mappe vor den Augen der Welt verbarg, ſo daß ſie erſt nach ſeinem Tode wider ſeinen Wunſch veröffentlicht worden ſind. Und was ein Grillparzer trotz ſeiner feſten Abſicht nicht vermochte, das ſollte ein Shakeſpeare freiwillig gekonnt haben, den noch dazu keine Mißerfolge verſtimmt hatten? Dies zu glauben, iſt mir unmöglich; denn es widerſpricht dies ja allen pſychologiſchen Erfahrungen! Ich vermute daher nun, daß unſer Dichter ſich in Stratford jenem Abſchnitte der Geſchichte ſeines Vaterlandes zuwandte, der der Anfang des jetzigen Englands iſt, jenem Abſchnitte, in dem in leidenſchaftlichen Kämpfen die Entſcheidung fiel, ob die germaniſche oder die romaniſche Raſſe dem Volke des Inſelreiches ſeinen Stempel aufdrücken ſollte. Shakeſpeares hohes Intereſſe an der Geſchichte ſeines Vaterlandes iſt bekannt. Wie nahe lag es da, daß er ſich auch mit jenen Ereigniſſen befaßte, die ſo beſtimmend für die weitere Entwickelung Englands geworden ſind, und daß ihn der Wunſch erfüllte, auch jene fernen Zeiten in einem Dramenzyklus — deſſen Endglied ſein bereits gedichteter „König Johann“ bilden ſollte — vor den Augen ſeiner Mitwelt auf der Bühne neu erſtehen zulaſſen! Wie mußte denjenigen Dichter, der ſo urgermaniſch fühlte und dachte, gerade diejenige Epoche zu einer dramatiſchen Behandlung reizen, die ſchließlich mit einem Siege des Germanentums endete! Fürwahr eine Aufgabe, die eines Shakeſpeare würdig iſt! Vielleicht hatte unſer Dichter ſchon in London den Wunſch gehegt, einen ſolchen Dramenzyklus zu ſchaffen, war aber durch die praktiſchen Intereſſen des Theaterdirektors von deſſen Ausführung abgehalten worden und fand erſt in Stratford Muße, dieſe alten Pläne zu verwirklichen. Den „König Stephan“ hatte er noch beendigen können; doch die dieſes Stück umgebenden Hiſtorien „Heinrich der Erſte“ und „Heinrich der Zweite“ vermochte er nicht mehr zum Abſchluß zu bringen; der Tod rief ihn ab. Und die hinterlaſſenen Frag-

mente dieſer beiden Schauſpiele ſind dann von Robert Davenport ergänzt worden. Auch „Iphis und Ianthe“ hat Shakeſpeare vielleicht erſt in Stratford geſchrieben.

Vom Leben Davenports iſt bis heute noch nicht das geringſte bekannt. Seine dichteriſche Tätigkeit muß in die Regierungszeit Jakobs des Erſten und Karls des Erſten gefallen ſein. Wir beſitzen von ihm noch zwei Gedichte: „A Crowne for a conquerour“ und „Too Late to call backe yesterday“ (gedruckt 1623), ſowie das Luſtſpiel „A New Trick to cheat the Divell“ (1639), das Trauerſpiel „King John and Matilda“ (1655 und 1662) und die Tragikomödie „The City Night-cap“ (1661). Alle dieſe Werke ſind keineswegs wertlos; namentlich das Trauerſpiel verrät ein ganz annehmbares Talent.

„Die Geſchichte von Cardenio“ iſt in die Verlagsregiſter am 9. September 1653 als ein gemeinſames Werk von Mr. Fletcher und Shakeſpeare für den Buchhändler Humphrey Moſeley eingetragen worden. Dieſes Drama iſt ſicherlich dasſelbe Stück, welches — wie aus den Berichten des Schatzkämmerers hervorgeht — unter dem Titel „Cardenna“ oder „Cardenno“ im Jahre 1613 zweimal von Shakeſpeares Theatertruppe am Königlichen Hofe geſpielt worden iſt, das eine Mal im Mai während der Hochzeitsfeierlichkeiten der Prinzeſſin Eliſabeth, das andere Mal am 8. Juni vor dem Geſandten des Herzogs von Savoyen. Zweifellos war es eine Dramatiſierung der Abenteuer des von ſeiner Geliebten verlaſſenen Cardenio, die im erſten Teil des „Don Quijote“[1]) erzählt werden. Dieſe Geſchichte war im Jahre 1612 in einer engliſchen Überſetzung von Thomas Shelton erſchienen und enthält manches, was einen Dichter zur dramatiſchen Behandlung reizen kann. Es iſt vermutet worden, daß „die Geſchichte von Cardenio“ mit dem Stücke „Die doppelte Falſchheit oder

[1]) Kapitel 23 bis 37.

die betrübten Liebenden" identiſch ſei. Letzteres iſt 1727 in London unter dem engliſchen Titel „The Double Falsehood or the Distrest Lovers" erſchienen, und Lewis Theobald hat es mit der Behauptung herausgegeben, daß es ein unvollendeter, noch nicht veröffentlichter Shakeſpeareſcher Entwurf ſei, den er bearbeitet habe. Ich bin aber überzeugt, daß dieſe Angabe falſch iſt. „Die doppelte Falſchheit" behandelt zwar auch die Geſchichte Cardenios; jedoch führen ihre Perſonen andere Namen als in der ihr zugrunde liegenden Erzählung aus dem „Don Quijote". Aus der Eintragung Moſeleys in den Verlagsregiſtern, wie aus den Berichten des Schatzkämmerers folgt aber, daß das Shakeſpeareſche Stück die Namen aus dem „Don Quijote" übernommen hatte, und daß daher das Theobaldiſche Drama mit jenem nichts gemein hat. Theobald hat ſich bei der Veröffentlichung der „Doppelten Falſchheit" nur die Überlieferung zu nutze gemacht, nach der Shakeſpeare dieſen dem „Don Quijote" entlehnten Stoff gemeinſam mit Fletcher bearbeitet hat.

Bei der großen Menge von 48 Dramen, die Shakeſpeare geſchrieben hat, haben Heminge und Condell, wie anfänglich „Troilus und Kreſſida", leicht auch noch andere Stücke vergeſſen können, namentlich ſolche, die lange nicht geſpielt worden waren. Den „Lokrin", der nie aufgeführt worden iſt, haben ſie vielleicht abſichtlich nicht aufgenommen. Denn ſie ſchreiben in der Widmung an die beiden Brüder William Herbert, Graf von Pembroke, und Philipp Herbert, Graf von Montgomery, ausdrücklich, daß dieſe den einzelnen Stücken, „als ſie aufgeführt wurden", ſehr geneigt geweſen ſind. (For, so much were your LL. likings of the severall parts, when they were acted, as before they were published, the Volume ask'd to be yours.) Was dieſe beiden Herausgeber in ihrer Sammlung hauptſächlich zum Abdruck gebracht haben, waren die im Beſitze ihrer Theatertruppe befindlichen Regie-

bücher, wie ſie nach dem Brande des Globustheaters aus dem Gedächtnis der Schauſpieler wiederhergeſtellt worden waren. Auch mußten ſie für jedes einzelne Shakeſpeareſche Stück, welches bereits von anderer Seite veröffentlicht worden war, ganz gleichgültig, ob ſie die alte Ausgabe wörtlich abdruckten oder den Text nach einer anderen Quelle gaben, erſt den Verleger des früheren Druckes um die Erlaubnis erſuchen, das betreffende Drama in ihre Sammlung aufnehmen zu dürfen. Konnten ſie den Beſitzer der alten Ausgabe nicht bewegen, ihnen deren neue Veröffentlichung in ihrer Sammlung zu geſtatten, ſo mußten ſie das Stück notgedrungen in ihrer Ausgabe weglaſſen. Auch dies wird bei einigen Dramen die Urſache ſein, daß ſie in der erſten Folioausgabe fehlen. Denn der Buchhandel war in England ſchon unter der Königin Eliſabeth nicht mehr ſo ſchutz- und rechtlos wie in Deutſchland noch zu Goethes und Schillers Zeiten. Die dramatiſchen Dichter waren allerdings rechtlos und konnten ſich nicht dagegen wehren, wenn ihre Werke ohne ihre Genehmigung von ſkrupelloſen Verlegern herausgegeben wurden, welche in den Beſitz der Manuſkripte dadurch gelangt waren, daß ſie die Stücke von Stenographen (Shortwrighters) während der Aufführung hatten nachſchreiben laſſen. Der Buchhändler als Kaufmann dagegen war durch Geſetz vor dem Nachdruck ſeiner Bücher vollkommen geſchützt, eine Tatſache, die den meiſten Literarhiſtorikern gänzlich unbekannt iſt oder — wenn nicht — ſo doch von ihnen ignoriert wird, da ſie ihren Hypotheſen zuwiderläuft.

Bereits unter dem 4. Mai 1556 hatte Königin Maria einer Vereinigung von Londoner Verlegern und Druckern ein Patent verliehen, in dem die Errichtung einer Buchhändlerinnung, an deren Spitze ſtets ein Obermeiſter (magister oder master) und zwei Aufſeher (custodes sive gardiani oder keepers or wardens) ſtehen ſollten, verordnet und u. a. die wichtige Beſtimmung getroffen wurde, daß im ganzen König-

reiche und deſſen Beſitzungen niemand Bücher drucken dürfe, ſofern er nicht der genannten Innung angehöre oder eine königliche Lizenz beſitze. Ferner ſollten der Obermeiſter und die beiden Aufſeher der Korporation, der auch das Recht verliehen war, Verordnungen und Statuten zu erlaſſen, jederzeit bei allen Buchdruckern, -Bindern und -Händlern nach unerlaubten Büchern und Druckſchriften forſchen dürfen, um ſie zu konfiszieren, zu verbrennen oder zum Vorteil der Innung zu verwenden. Die einſchlägigen Stellen der weitſchweifig formulierten Gründungsurkunde[1]), die von der Königin Eliſabeth am 10. November 1559 beſtätigt worden iſt[2]), lauten im Originale:

„Praeterea volumus concedimus ordinamus et constituimus pro nobis et successoribus nostrae praefatae Reginae quod nulla persona infra hoc regnum nostrum Angliae vel dominia ejusdem practizabit vel exercet per se vel per ministros suos, servientes suos, seu per aliquam aliam personam, artem sive misteram imprimendi vel excudendi aliquem librum vel aliquam rem vendendum seu barganizandum infra hoc regnum nostrum Angliae vel dominia ejusdem, nisi eadem persona tempore impressionis sive excussionis suae praedictae sit vel erit una de communitate praedictae misterae sive artis Stacionarii civitatis praedictae, vel inde habeat licenciam nostram vel haeredum seu successorum nostrae praefatae Reginae per literas patentes nostras vel haeredum seu successorum nostrae praefatae Reginae.

„Insuper volumus, concedimus, ordinamus et constituimus pro nobis haeredibus et successoribus nostrae

---

[1]) Vollſtändig abgedruckt in „A Transcript of the Registers of the Company of Stationers of London, 1554—1640 A. D., edited by Edward Arber“ (5 Bde.: Bd. I—IV London 1875—77, Bd. V Birmingham 1894), Bd. I, S. XXVIII—XXXII.

[2]) Vgl. Arber a. a. O., Bd. I, S. XXXII.

praefatae Reginae praefatis magistro custodibus sive gardianis et communitati misterae sive artis Stacionarii civitatis Londonii praedictae et successoribus suis imperpetuum, quod bene licebit magistro et custodibus sive gardianis praedictis et successoribus suis pro tempore existentibus tam scrutinium facere quocienscunque eis libuerit in aliquo loco, shopa, domo, camera, vel aedificio alicujus excussoris, impressoris, ligatoris seu venditoris librorum quorumcunque infra regnum nostrum Angliae vel dominia ejusdem de vel pro aliquibus libris vel rebus impressis et excussis sive imprimendis vel excudendis, quam seisire, capere, habere, comburere vel in usus proprios communitatis praedictae convertere omnes et singulos illos libros et illas res qui vel quae sunt vel erunt impressi sive excussi contra formam alicujus statuti, actus, vel proclamacionis facti vel fiendi.“

Was die Gründung der Buchhändlergilde veranlaßt hat, darüber gibt uns zweifelsfreien Aufſchluß ein Schreiben vom Mai 1583[1]), das die beiden damaligen Warden Chriſtopher Barker und Francis Coldock an Edmund Grindal, den Biſchof von London, gerichtet haben. Der Umſtand, daß 1583 die Innung noch mehrere ihrer konſtituierenden Mitglieder beſaß, verleiht dieſem Briefe höchſte Authentizität. Die beiden Aufſeher ſchrieben dem Biſchof, daß die Drucker und Buchhändler deshalb das Patent zur Bildung einer Korporation erhalten hätten, damit ſie in die Lage geſetzt würden, den Übelſtänden im Buchdruckgewerbe zu ſteuern. Daß mit den Übelſtänden nur ſolche des Nachdrucks und unberechtigten Buchverkaufs gemeint ſind, erhellt aus dem folgenden Satze des Briefes, wo mitgeteilt wird, daß dank der Korporation die Buchhändler jetzt ſehr gute und wirkſame Verordnungen be-

[1]) Abgedruckt von Arber a. a. O., Bd. I, S. 247 u. 248; vgl. auch Bd. I, S. XXVI u. XXVII.

ſäßen, um die Ungebührlichkeiten von Druckern und die aus dem Buchdruck möglicherweiſe erwachſenden Verdrießlichkeiten verhindern zu können. (Moreouer the printers and Stacioners of the same [i. e. of London] obteined a ch[art]re for a Corporacon by reason the disorders in pryntinge did soe greatlie encrease to the ende we mighte restrayne manye evilles which would haue happened in the saide profession. By vertue of which corporacon we haue verye good and charitable ordynaunces, alsoe verie prouident to avoide the disordered behauior of prynters and suche troubles that mighte growe by printinge.)

Leider ſind die „ſehr guten und wohltätigen Verordnungen" aus den erſten Jahren der Innung verloren gegangen. Die älteſten uns erhaltenen Verfügungen ſind erſt 1678, 1682 und 1683 gedruckt worden; ſie ſind aber — wie auch Edward Arber, der kompetenteſte Beurteiler dieſer Verhältniſſe, betont[1]) — ſubſtantiell dieſelben wie die jetzt verſchollenen, wenn ſie von dieſen auch in einigen Einzelheiten, wie Höhe der Strafe, abweichen mögen, und ſie ſind auch mit einigen Abänderungen noch heute in der Londoner Buchhändlerinnung in Kraft. In den 1682 gedruckten „Orders Rules and Ordinances, Ordained, Devised, and Made by the Master, and Keepers or Wardens, and Commonalty of the Mystery and Art of Stationers of The City of London, for the Well governing of that Society"[2]) vom 17. Auguſt 1681 beſagt nun Abſchnitt V, daß nach altem Brauche derjenige, für den ein Buch vorſchriftsmäßig in das Regiſterbuch der Innung eingetragen iſt, als Eigentümer des betreffenden Buches angeſehen wird und immer als ſolcher angeſehen worden iſt, und daß er das alleinige Druckrecht an demſelben haben ſoll. Es heißt weiter, daß jeder, der ein für eine andere Perſon

[1]) A. a. O., Bd. I, S. 3.

[2]) Abgedruckt von Arber a. a. O., Bd. I, S. 20—24.

eingetragenes Buch ohne deren Erlaubnis, Einwilligung oder Zession druckt oder drucken läßt, von außerhalb einführt oder einführen läßt oder verkauft, bindet, heftet oder zum Verkaufe ausstellt, für jedes solches Buch zwölf Pence Strafe zahlen muß. Daß diese Bestimmungen bereits seit dem Bestehen der Innung galten, geht schon aus den Ausdrücken „nach altem Brauche" und „immer" hervor, sowie auch daraus, daß Abschnitt VI dieser Verordnungen, der die Befolgung des vorhergehenden Abschnittes sichern will, die Verfügung enthält, daß der Master und die Warden zu jeder geeigneten Zeit die Druckereien, Niederlagen und Läden der Buchdrucker, -Händler und -Binder betreten dürfen, um dort nach unrechtmäßigen Büchern zu forschen, eine Verfügung, die schon in der Gründungsurkunde vom 4. Mai 1556 enthalten ist und damals zweifellos die Einhaltung analoger Vorschriften sichern wollte. Diese beiden wichtigen Abschnitte lauten:

„V.

And whereas several Members of this Company have great part of their Estates in Copies; and by ancient Usage of this Company, when any Book or Copy is duly Entred in the Register Book of this Company, to any Member or Members of this Company, such Person to whom such Entry is made, is, and always hath been reputed and taken to be Proprietor of such Book or Copy, and ought to have the sole Printing thereof; which Priviledg and Interest is now of late often violated and abused:

It is therefore Ordained, That where any Entry or Entries, is, or are, or hereafter shall be duly made of any Book or Copy in the said Register-Book of this Company, by, or for any Member or Members of this Company; That in such case, if any other Member or

Members of this Company shall then after, without the License or Consent of such Member or Members of this Company, for whom such Entry is duly made in the Register Book of this Company, or his or their Assignee or Assigns, Print, or cause to be Printed, Import or cause to be Imported from beyond the Seas, or elsewhere, any such Copy or Copies, Book or Books, or any part of any such Copy or Copies, Book or Books, or shall sell, bind, stitch, or expose the same, or any part or parts thereof to sale, That then such Member or Members so offending, shall forfeit to the Master and Keepers, or Wardens and Commonalty of the Mystery or Art of *Stationers* of the City of *London,* the sum of Twelve Pence for every such Copy or Copies, Book or Books, or any part of such Copy or Copies, Book or Books Imprinted, Imported, sold, bound, stitcht, and exposed to sale contrary hereunto.

VI.

And also it is Ordained, That the Master and Wardens of this Company, or any one of them, shall and may at any Convenient time, with such Assistance as they shall think fit, enter into the Printing-house, Warehouse, or Place, or Printing-houses, or Ware-houses, or Places of any of the Members of this Company; And also into the Shops and Ware-houses of any Stationer, Bookseller or Bookbinder, being a Member of this Company, to see what is there Imprinting and Imprinted, Binding or Stitching. And in case any Member or Members of this Company shall refuse to open his or their Door or Doors, and to shew the said Master and Wardens, or either of them so entring, upon his, or their Request, his or their Printing-house, and Place of Printing, Shop, or Warehouse,

or Work-house, and what he hath in his House Printed by him, and is there Printing, Bound, Stitching or Binding; That then such Member and Members shall forfeit to the said Master and Keepers or Wardens, and Commonalty of the Mystery or Art of *Stationers* of the City of *London*, for such his and their Refusal, the sum of Ten Pounds."

Einen einſichtsvollen Leſer wird bereits das bis jetzt Angeführte davon überzeugen, daß zu Shakeſpeares Zeiten ein geſichertes Verlagsrecht beſtand, und keiner dem anderen ohne deſſen Einwilligung ein Buch nachdrucken durfte. Jedoch für ſolche, die noch immer zweifeln ſollten, habe ich noch ſo ſchwere Geſchoſſe zu verſenden, daß ſelbſt die ſtärkſte und feſteſte Mauer von alten Vorurteilen in Schutt zerfallen muß. Zur Erläuterung der folgenden Darſtellung habe ich im Anhange dieſes Buches aus den Verlagsregiſtern der Londoner Buchhändlerinnung nach Arbers „Transcript" — einem Buche, das wohl kaum in den Bücherſchränken meiner Leſer ſtehen wird[1]) — außer den bereits im Texte zitierten Einträgen noch eine Anzahl anderer ausgezogen, die eine beſonders eindringliche Sprache führen und beweiſen, daß die Beſtimmungen des Abſchnittes V der „Orders, Rules, and Ordinances" vom 17. Auguſt 1681 bereits vor Shakeſpeares Zeiten in Kraft waren.

---

[1]) Arbers „Transcript" iſt ſeiner Zeit für Subſkribenten leider nur in 230 Exemplaren gedruckt worden. Dieſes Buch, welches für die Geſchichte der engliſchen Literatur während der Jahre 1554 bis 1640 außerordentlich wertvoll und wichtig iſt, beſitzen von öffentlichen Inſtituten in Deutſchland nur die Königliche Bibliothek in Berlin, die Univerſitätsbibliotheken in Leipzig, Heidelberg, Straßburg und Göttingen und die öffentliche Stadtbibliothek in Hamburg, in Öſterreich nur die Kaiſerliche Hofbibliothek in Wien.

Daß schon seit dem Bestehen der Innung es verboten war, die Bücher anderer Verleger nachzudrucken, dafür zeugen die Einträge des Verlagsregisters A, laut welchen Drucker für ein solches Vergehen bestraft worden sind, z. B. die angeführten Einträge aus den Innungsjahren 1558/59, 1561/62, 1563/64, 1564/65 und 1565/66. Der Strafeintrag vom 8. Dezember 1578 am Ende des Registers B beweist uns sogar, daß nicht nur der Nachdruck von ganzen Büchern, sondern sogar der von einzelnen wenigen Strophen aus anderen Gedichten streng untersagt war; denn hier wird der Empfang von 12 Pence gebucht, die Henry Karre schon dafür zahlen mußte, daß er in einer Ballade nur drei Strophen aus einer anderen dem Verleger Edward White gehörenden Ballade nachgedruckt hatte — ein Eintrag, der auch auf den angeblichen Nachdruck aus anderen Gedichtsammlungen in Shakespeares „Passionate Pilgrim“ ein bezeichnendes Licht wirft! William Jaggard wird hier wohl nur gerade deshalb die bereits früher veröffentlichten Gedichte nachzudrucken gewagt haben, weil dieselben eben Shakespeare gehören und nicht den Autoren der älteren Sammlungen, so daß er keine Strafe zu erwarten hatte. Überhaupt werden sich die Verleger möglichst vor unrechtmäßigen Ausgaben gehütet haben, da nicht nur sie selbst für solche bestraft wurden, sondern auch die Verkäufer derselben — wie z. B. aus den Einträgen aus dem Innungsjahre 1557/58 und vom 15. September 1590 hervorgeht —, so daß für unrechtmäßige Bücher schwer Verkäufer zu finden gewesen sein werden. Zwar treten in den ersten Jahren der Innung Strafeinträge für Nachdrucke relativ häufiger auf; jedoch werden später die Strafen für gestohlene Ausgaben immer seltener, vielleicht eine Folge davon, daß der Master und die beiden Warden ihr Nachforschungsrecht sehr scharf ausgeübt haben, so daß schon aus Furcht vor der Kontrolle die Buchdrucker und Verleger von unrechtmäßigen Drucken abstanden.

Wer ein Buch, das im Beſitze eines anderen war, drucken wollte, mußte von dieſem das Verlagsrecht erwerben. Das erſte Mal iſt in den Regiſtern ein ſolcher Kauf im Geſchäftsjahre 1564/65 vermerkt. In anderer Form iſt eine derartige Zeſſion im Jahre 1566/67 eingetragen, und in wiederum anderer Weiſe wird man die übrigen in meinem Auszuge mehrmals vorkommenden Abtretungen verzeichnet finden. In dem Eintrage vom Jahre 1865/66 iſt zum erſten Male auch der Preis für den Kauf eines Verlagsrechts angegeben, welcher in dieſem Falle fünf Schillinge betrug, nach unſerem Geldwerte ungefähr fünfzig Mark[1]). Und daß nicht etwa nur ſolche Bücher, deren Manuſkript der Buchhändler auf rechtmäßige Weiſe erworben hatte, ſondern auch der Druck von nach unſeren Begriffen illegal erlangten Werken geſchützt war, das beweiſt der Eintrag vom 19. April 1602, laut welchem Thomas Millington ſein Verlagsrecht an den Ausgaben des „First Part of the Contention“ und der „True Tragedie of Richard Duke of Yorke“, deren Text er — wie wir geſehen haben — durch Nachſchreiben während der Vorſtellung erhalten hatte, ausdrücklich „salvo iure cuiuscunque“ an Thomas Pavier zediert. Geſchah es, daß irrtümlicherweiſe die Druckerlaubnis eines Buches, das bereits für einen Verleger in den Regiſtern eingetragen war, noch einem anderen gewährt wurde, ſo wurde dieſem nach Entdeckung des Verſehens die Druckerlaubnis ſofort wieder entzogen, wie aus dem Eintrag vom 12. April 1595 hervorgeht.

Bei dem Studium der Verlagsliſten darf man ſich nicht dadurch beirren laſſen, daß in dieſen einige uns bekannte Drucke überhaupt nicht eingetragen ſind oder von ihnen Zeſſionsvermerke fehlen. Die uns vorliegenden Regiſter enthalten nämlich nicht die urſprünglichen Eintragungen, ſondern ſind nur eine Rein-

[1]) Für ein neues Buch, welches damals ſechs Pence koſtete, ſind heute in England etwa vier bis ſechs Schillinge zu zahlen.

ſchrift, wofür wir unter den Notizen vom Rechnungsjahre 1562/63 einen Beleg finden. Eingetragen mußten von der Innung alle Bücher ſein, ehe ſie veröffentlicht werden durften, wie uns z. B. der Eintrag vom September oder Oktober 1602 am Schluſſe von Regiſter B beweiſt. Denn hier wird ja der Drucker Edward Aldee gerade dafür beſtraft, daß er ein Buch entgegen den Verordnungen ohne vorherige Eintragung gedruckt hat. Es muß alſo noch ein zweites, jetzt leider verloren gegangenes Regiſter exiſtiert haben, in dem auch diejenigen Anmeldungen von Büchern verzeichnet geweſen ſind, welche wir in den erhaltenen Liſten vermiſſen. Dafür zeugt auch der Eintrag vom 8. November 1623. Hier wird Edward Blount und Iſaac Jaggard für die Folioausgabe von Shakeſpeares Schauſpielen die Druckerlaubnis für alle diejenigen Luſtſpiele, Geſchichtsdramen und Tragödien dieſes Dichters erteilt, „welche früher noch nicht für andere Leute eingetragen ſind“. In der Liſte, in der — beiläufig bemerkt — der im Zyklus erſte Teil „Heinrichs des Sechſten“ dem Erſcheinen nach als der dritte Teil bezeichnet iſt, fehlen nun zwei Stücke, für die keine Lizenz in den erhaltenen Regiſtern vermerkt iſt, die aber dennoch in der Folio zu finden ſind, nämlich „König Johann“ und „Die Bezähmung der Widerſpenſtigen“. Bei dieſen Dramen iſt das Fehlen der Druckerlaubnis ſicher darauf zurückzuführen, daß dieſelben mit den bereits erſchienenen gleichbetitelten älteren Stücken verwechſelt worden ſind. Für das letztgenannte Drama ſind dann zwar entſprechende Einträge in den vorliegenden Regiſtern vorhanden, dagegen nicht für den „König Johann“, da auch Shakeſpeares altes Stück gleichen Namens nirgends in den uns überlieferten Verlagsbüchern verzeichnet ſteht. Wo iſt dann für dieſen die Druckerlaubnis vermerkt, die doch nach den Beſtimmungen der Innung auch erfolgt ſein mußte und gemäß dem Wortlaut der Notiz vom 8. November 1623 auch erfolgt war? Sie ſteht in der uns

unglücklicherweise verloren gegangenen Originalliste. Diese, das sogenannte „Book of Copies“, enthielt alle Buchanmeldungen, und aus ihr scheinen nur diejenigen Druckerlaubnisse in die erhaltenen Register übertragen worden zu sein, für welche Gebühren gezahlt worden sind. Was für Bücher oder unter welchen Bedingungen solche kostenlos registriert worden sind, darüber würden uns sicherlich das leider ebenfalls verlorene „Book of Constitutions“ und die gleichfalls verschwundenen alten „Ordinances“ genaue Auskunft geben können[1]). Doch scheinen solche Beurkundungen, durch welche nicht das gesamte Verlagsrecht eines Buches an andere abgetreten, sondern nur erlaubt wurde, in anderem Besitze befindliche Werke in besondere Ausgaben aufnehmen zu dürfen, gebührenfrei gewesen zu sein. Denn es ist in den erhaltenen Registern kein Vermerk darüber vorhanden, daß den beiden Verlegern Jaggard und Blount die Lizenz zum Nachdruck derjenigen Shakespeare-Dramen erteilt wird, die von anderer Seite bereits früher veröffentlicht worden waren und von ihnen in die Folioausgabe aufgenommen sind. Und sie müssen doch um eine solche gemäß dem damals herrschenden Verlagsrecht nachgesucht haben.

Aus diesen Ausführungen, welche das Verlagsrecht im alten England betreffen, geht also unbestreitbar hervor, daß Heminge und Condell keineswegs ohne weiteres jedes Shakespearesche Drama in ihre Folioausgabe aufnehmen konnten, wie gewöhnlich angenommen wird, daß sie vielmehr durch die bestehenden Gesetze und Verordnungen gezwungen waren, solche Stücke, die schon früher für andere Verleger in die Register der Buchhändlerinnung eingetragen waren, in ihrer Sammlung wegzulassen, sofern sie nicht die Erlaubnis zum Nachdruck erhielten. Es folgt also auch aus dieser Tatsache, daß das Fehlen eines Dramas in der ersten Folioaus-

[1]) Vgl. Arber a. a. O., Bd. I, S. 348.

gabe nicht deſſen Unechtheit beweiſt. Und es iſt ja auch keines der Stücke, die ich aus hiſtoriſchen Gründen als echte Shakeſpeareſche anerkenne, die Folio aber nicht enthält, bei William Jaggard, ſeinem Sohne Iſaac Jaggard, Edward Blount, William Aſpley oder John Smethwick erſchienen, jenen fünf Verlegern, welche die Veröffentlichung der Heminge- und Condellſchen Folioausgabe vom Jahre 1623 übernommen hatten. Zwar hatte Edward Blount 1608 das Verlagsrecht des „Perikles" beſeſſen, dasſelbe jedoch im nächſten Jahre an Henry Goſſon abgetreten; denn — wie wir geſehen haben — iſt dieſes Stück 1609 bei letzterem herausgekommen.

Mit wie wenig Liebe und Gewiſſenhaftigkeit übrigens Heminge und Condell ihre Arbeit getan haben, kann man ſchon daran erkennen, daß dort, wo ſie für ihre Folio die älteren Quartos abgedruckt haben, ihre Abweichungen durchaus nicht immer Verbeſſerungen ſind. Dasſelbe lehrt uns auch der Umſtand, daß die Folio ſo ſchlecht gedruckt iſt, daß man glauben muß, Heminge und Condell haben niemals eine Korrektur geleſen. So auffallend falſch und oft ſogar ſinnlos ſind viele Stellen des Foliotextes. Und wenn wir ſehen, daß die Herausgeber kein Intereſſe für den richtigen Wortlaut ihrer Sammlung gehabt haben, ſo dürfen wir annehmen, daß ihnen auch deren Vollſtändigkeit gleichgültig geweſen iſt. „Pietät gegen Geiſteswerke iſt eine moderne Geſinnung", bemerkt Elze mit Recht[1]); Heminge und Condell haben ſie ihrem großen Kollegen nicht entgegengebracht. Dies verringert aber keineswegs das Verdienſt, daß ſie ſich erworben haben, und den Dank, den wir ihnen ſchuldig ſind; haben ſie uns doch durch ihre Ausgabe achtzehn Dramen Shakeſpeares, darunter Meiſterwerke wie „Macbeth", „Coriolan", „Wintermärchen", „Sturm" und „Was ihr wollt", vor dem Untergange errettet.

[1]) A. a. O., S. 413.

Die Kritik hat — wie ſchon eingangs erwähnt — die von mir als echt anerkannten apokryphiſchen Dramen Shakeſpeares oft auch nur aus dem Grunde verworfen, da dieſe Mängel beſitzen. Sie hat ſich die größte Mühe gegeben, die ſchwachen Seiten dieſer Stücke aufzuſtechen, und dieſe dann als Shakeſpeares unwürdig verworfen. Dies Verfahren iſt aber nicht nur bei den Jugenddramen wie „Lokrin“ und „Perikles“ durchaus unzuläſſig, ſondern auch bei den Stücken aus Shakeſpeares ſpäterer Dichterlaufbahn wie dem „Londoner Verſchwender“ und dem „Trauerſpiel in Yorkſhire“. Haben nicht auch die anerkannten Meiſterwerke, z. B. der „Lear“, „Hamlet“ und „Othello“, ihre Fehler? „Quandoque bonus dormitat Homerus“ ſagte ſchon Horaz in ſeiner ars poëtica. Dasſelbe gilt aber auch von Shakeſpeare; auch ſein Genie iſt bisweilen ſüß eingeſchlummert.

Ich möchte wiſſen, wie manche der Herren Kritiker urteilen würden, wenn eins der anerkannten Meiſterwerke Shakeſpeares — der „Macbeth“, „Lear“, „Othello“ oder „Hamlet“ — noch unbekannt wäre und jetzt plötzlich irgendwo aus einer Verſenkung unter Shakeſpeares Namen auftauchen würde. Ich glaube, die meiſten würden an dem Stücke mäkeln und an ihm ſo lange herumdeuteln, bis ſie die nötigen — allerdings nur ſcheinbaren — Beweiſe für ſeine Unechtheit und für ſeine des großen Briten Unwürdigkeit herausgetüftelt hätten. So zwingt ſie aber die allgemeine Wertſchätzung, die man jenen Dramen zollt, für dieſe die mächtige Lobespoſaune erſchallen zu laſſen.

Die Dramen „Lokrin“, „Perikles“ „Thomas Lord Cromwell“, „Der Londoner Verſchwender“, „Ein Trauerſpiel in Yorkſhire“, der ältere „König Johann“, wie auch „Die Geburt des Merlin“ und „Die beiden edlen Vettern“, die bis jetzt als zweifelhafte angeſehen wurden, ſind alſo aus objektiven äußeren Gründen unbedingt als echte Shakeſpeareſche zu betrachten.

Alles, was zur Anfechtung der historischen Beurkundungen vorgebracht wird, sind nur grund- und haltlose Hypothesen. Größere oder geringere Unähnlichkeiten, welche manche dieser Stücke stellenweise mit Shakespeares anerkannten Dramen besitzen, beweisen nichts. Sind nicht auch Shakespeares „Verlorene Liebesmüh" und „Sturm", Lessings „Junger Gelehrter" und „Minna von Barnhelm", Goethes „Mitschuldige" und „Tasso", Schillers „Räuber" und „Wallenstein" und andere Werke derselben Dichter einander oft auffallend unähnlich? Übrigens habe ich ja bei allen jenen Stücken gezeigt, daß sie auch hervorstechende Züge besitzen, die unverkennbar an Shakespeares anerkannte Werke anklingen. Wir haben kein Recht mehr, sie als apokryphische Shakespeare-Dramen zu bezeichnen. Nichts ist an ihnen mehr verborgen und verdächtig, und wir müssen daher diese Stücke, die ich aus dem Dunkel der Verdächtigkeit herausgezogen habe an das Licht, in welchem wir als ihren Dichter Shakespeare ohne einen Schatten des Zweifels erkannt haben, jetzt auch kanonisieren. Wir müssen sie aufnehmen in den Kanon der Shakespeareschen Werke. Sie gehören daher auch in alle Ausgaben, welche den stolzen Titel tragen: „Shakespeares sämtliche dramatischen Werke". Aber leider wird nicht eine einzige unter ihnen ihrem Namen gerecht; sie alle haben ihn sich nur angemaßt. Etwas ist ja schon der Bann gegen die Verwerfung und Mißachtung dieser Shakespeareschen Stücke gebrochen. Das eine oder das andere von ihnen wird jetzt von dem einen oder anderen vorurteilsfreien Kritiker als echt anerkannt. So ist der „Perikles" bereits in mehrere Shakespeare-Ausgaben mit aufgenommen, und Hermann Ulrici führt in seinem chronologischen Verzeichnis von Shakespeares authentischen Dramen außer dem „Perikles" auch das „Trauerspiel in Yorkshire" an[1]).

---

[1]) A. a. O., 3. Teil, S. 120.

Ich kann nur wünſchen, daß auch dieſe Stücke Shakeſpeares, die man bis jetzt meiſt nur als untergeſchobene mißachtete, allgemein als echte anerkannt und überall geleſen werden. Nicht nur der Shakeſpearefreund wird bei ihrer Lektüre Befriedigung finden, ſondern überhaupt jeder Freund von wahrer Poeſie wird ſich mit Genuß in ſie vertiefen. „Lokrin“ und „Perikles“ ſind zwar unreife Jugendwerke Shakeſpeares; es fehlen jedoch auch ihnen nicht große Schönheiten, kühne Bilder, wie ſie nur Shakeſpeare von allen ſeinen Zeitgenoſſen dichten konnte, beſtimmte Züge, die gerade dieſem Genie eigentümlich ſind. Aber unter dieſen Dramen befinden ſich auch das reizende Gedicht „Die Geburt des Merlin“ und ein Meiſterwerk wie das „Trauerſpiel in Yorkſhire“, welches an Poeſie, dramatiſcher Kraft und tragiſcher Wucht den beſten anerkannten Stücken Shakeſpeares ebenbürtig iſt.

O ihr armen, bis jetzt mißachteten und verkannten Sprößlinge des größten Dramatikers germaniſcher Zungen, erobert euch den Erdball, und überzeugt alle Welt, daß ihr von demſelben Vater ſtammt wie eure ſogenannten echten Geſchwiſter und keine Baſtarde ſeid! In jedes Haus dringt ein, wo ein Shakeſpeare-Freund, wo ein Freund wahrer Poeſie wohnt, und werdet Gemeingut aller Völker wie eure glücklicheren anerkannten Brüder! Und ihr reiferen, bis jetzt um euer berechtigtes Erbteil an Shakeſpeares Ruhm betrogenen Kinder dieſes gottbegnadeten Genies, ſteigt auf die Bühne, und verkündet durch des Schauſpielers Mund die Größe und Majeſtät des gewaltigen

Shakeſpeare!

Auszug

aus den

Verlagsregiſtern

der

Londoner Buchhändlerinnung.

Regiſter A.

19 July 1557—9 July 1558

Receptes

Recevyd of **arthure popwell** for sellynge of bokes contrarye to ordenaunces the xxvij Daye of June iij^{s} iiij^{d}

10 July 1558—10 July 1559

Receptes

William Coplande ys fyned for pryntinge *the Sarmon of Repentaunce* of master BRADFORDES xx^{d}

22 July 1561—24 July 1562

ffynes for Brakynge of good orders as folowethe

owyn Rogers Recevyd of **owyn Rogers** for his fyne for that he prented *the booke of husboundry* beynge master **Totteles** ij^{s}

22 July 1562—22 July 1563
ffor Takynge of ffynes for Copyes as folowethe

John Alde Recevyd of **John Alde** for his lycense for pryntinge of a ballett of *ROBYN HOD* iiij^{d}

[Hier iſt ein Beweis dafür, daß die Einträge dieſes Regiſters Übertrage aus einer anderen Liſte und keine Original-Einträge ſind. Die Worte: „a ballet &c“ ſind über die Worte: „Certayne godly Carowles &c“ geſchrieben, die irrtümlicherweiſe zuerſt hier eingetragen worden waren und dann durchgeſtrichen wurden, da ſie zum nächſten Eintrag gehören:]

John Tysdayle Recevyd of **John Tysdayle** for his lycense for pryntinge of *Certayne godly Carrowles to be songe to the glory of GOD &c* iiij^{d}

22 July 1563—22 July 1564
ffynes for Brakynge of of good orders as foloweth

Recevyd of **John sampson** for his fyne for pryntinge of other mens copyes xx^{d}

22 July 1564—22 July 1565
Takynge of fynes for Copyes as ffoloweth

T marshe Receavyd of **Thomas marshe** for his lycense for pryntinge of DYGGES *pronostication* and his *tectonicon* which he boughte of **lucas haryson** xij^{d}

ffynes taken for breakynge of good orders as foloweth

T marshe Receved of **Thomas marshe** for his fyne for that he Ded prynte other mens copyes and for the forfiture of his obligacion iij^{li} x^{s}

22 July 1565—22 July 1566
The Enterynge of Coopyes

KYNGESTON Recevyd of JOHN KYNGESTON for his lycense for pryntinge of CALVYNs *Cathechesme* which he boughte of **Wylliam Copiande** for the some of v^{s} vj^{d}

ffynes for brakynge of good orders as foloweth

Recevyd of **Thomas Colwell** for his fyne for that he prynted other mens Copyes [kein Betrag ausgeworfen]

22 July 1566—22 July 1567

The enterynge of Copyes as foloweth

Maylarde gave it to Austin Lawghton and Lawghton solde yt to henry myddleton /

Recevyd of **leonerde maylarde** for his lycense for pryntinge of a boke intituled *the style and mannour of inditynge any manour of epesteles or letters to all Degrees and states* by FULWOOD xij^{d}

22 July 1569—22 July 1570

The enterynge of Copyes

charlewod

Recevyd of **John charlewod** for his lycense for the pryntinge of a ballett intituled *the vnfortunate ende of IPHIS sonne vnto TEUCER kynge of Troye* iiij^{d}

Regiſter B.

[Entrances of Copies.]

3 Aprilis [1592]

Edward white

Entred for his copie vnder thandes of the Lord Bishop of LONDON and the wardens *The tragedie of ARDEN of Feuersham and BLACKWALL* vj^{d} A

[Die hier und ſpäter einigemal hinter dem Geldbetrage ſtehenden Buchſtaben bezeichnen den regiſtrierenden Beamten der Innung, z. B. bei dieſem Vermerke den damaligen Wardeu George Allen und bei den drei folgenden den Warden Thomas Stirrop.]

viij^{o} Augusti [1592]

Richarde Jones

Entred for his copie vnder thandes of the Archbushopp of CANTERBURIE and master **watkins** / *PIERCE PENNILESSE his supplicacon to the Devill* vj^{d} S.

xx^{o} die Septembris [1592]

William wrighte

Entred for his copie, vnder master **watkins** hande / vppon the perill of **Henrye Chettle** / a booke intituled / GREENEs *Groatsworth of wyt bought with a million of Repentance* vj^{d} S /

viij December [1592]

william wrighte/Entred for his copie vnder thandes of master **watkins** and master warden **stirrop**, a booke intituled. / *KINDE HARTes Dreame* / vj^d S.

xij° marcij [1593/4]

Thomas mylling-ton / Entred for his copie vnder the handes of bothe the wardens / a booke intituled, *the firste parte of the Contention of the twoo famous houses of YORK and LANCASTER with the deathe of the good Duke HUMFREY and the banishement and Deathe of the Duke of SUFFOLK and the tragicall ende of the prowd Cardinall of WINCHESTER / with the notable rebellion of JACK CADE and the Duke of YORKes ffirste clayme vnto the Crowne* vj^d

Secundo die maij [1594]

Peter Shorte / Entred vnto him for his copie vnder master warden **Cawoodes** hande / a booke intituled *A plesant Conceyted historie called 'the Tayminge of a Shrowe'* vj^d

xiiij° die Maij./. [1594]

Edward White./. Entred alsoe for his Copie vnder thandes of bothe the wardens a booke entituled / *The moste famous Chronicle historye of LEIRE kinge of England and his Three Daughters* vj^d C./.

[Dieſe Proſabearbeituug des Lear-Stoffes war urſprünglich für Adam Islip eingetragen. Bei der Abtretung des Verlagsrechtes an Edward White wurde dann jener Name einfach durchgeſtrichen und dieſer darunter geſchrieben.]

xix° Junij [1594]

Thomas Creede / Entred for his copie vnder master warden **Cawoodes** hand / an enterlude intituled ./. *The Tragedie of RICHARD the THIRD wherein is showen the Death of EDWARD the FFOURTHE with the smotheringe of the twoo princes in the Tower /. with a lamentable end of SHOREs wife / and the Coniunction of the twoo houses of LANCASTER and YORKE* vj^d C

xxᵒ die Julij [1594]

Thomas Creede Entred for his Copie vnder thandes of the Wardens. *The lamentable Tragedie of LOCRINE, the eldest sonne of Kinge BRUTUS. discoursinge the warres of the Brittans &c* vjᵈ

29. Novembris [1594]

William Ponsonby. Entred for his Copie vnder thandes of the wardens. A booke entituled. *A Treatize in commendacon of Poetrie* or *the defence of posey*. written by Sir PHILLIP SIDNEY vjᵈ

primo die Aprilis [1595]

Cutbert Burbye/ Entred for his copie under the wardens handes an Enterlude called *The Pynder of Wakefeilde* vjᵈ

xij die Aprilis [1595]

Henrie Olney. / Entred for his Copie vnder thandes of the Wardens a booke entituled *an Apologie for Poetrie* vjᵈ

[Hier wurde noch einmal Sidneys „Defence of Poesy“ für Henry Olney eingetragen, obwohl das Verlagsrecht dieser Schrift bereits am 29. November des vorhergehenden Jahres William Ponsonby erteilt worden war. Nachdem man dieses Versehen entdeckt hatte, wurde dieser letzte Eintrag für ungültig erklärt, indem man ihn durchstrich, und folgende Bemerkung angefügt:]

This belongeth to master **ponsonby** by a former entrance And an agrement is made between them whereby Master **Ponsonby** is to enioy the copie according to the former entrance

fynes for breakinge of orders.

.8. Decembris [1578]

Henrie Kirre Receaved of him for printinge in a ballad of his. iij staves. out of another ballad. of **Edward Whytes** xijᵈ

15 Septembris [1590]

Richard Jones. Receaued of **Richard Jones** for a fine for Sellinge of bookes contrary to order iijˢ vjᵈ

[September or October] 1602. 44 Regine

Edward Aldee YT IS ORDERED that he shall pay for A fine for priatinge a booke without entrance Contrary to thorders vj$_s$ viij^d

Regiſter C.

primo die decembris [1595]

Cutbert Burby Entred for his copie vnder the handes of the wardens A book Intitled *EDWARD the THIRD and the Blacke Prince their warres with kinge JOHN of Fraunce* vj^d

15 Auguſti [1597]

Richard Jones. Entred for his Copie by warraunt from master Warden man ij ballades beinge *the ffirste and Second partes of the wydowe of Watling streete* xij^d

PROVIDED that noe Drapers name be set to them

17 novembris [1599]

William Aspley Entred for his copie by direction from master man warden. *A warnynge for fayre women* vj^d

11 Auguſti [1600]

Thomas pavier Entred for his copies vnder the handes of master VICARS and the wardens. These iij copies

viz.

The first parte of the history of the life of Sir JOHN OLDCASTELL lord COBHAM
Item the second and last parte of the history of Sir JOHN OLDCASTELL lord COBHAM with his martyrdom
. . . . . xviij^d

11 Nouembris [1601]

John Barnes Entred for his Copye vnder the handes of the wardens and vppon condicon that yt be lycensed to be printed / A booke called *the vntrussinge of the humorous poetes* by THOMAS DECKER, vj^d

19 Aprilis [1602]

Thomas pavier Entred for his copies by assignement from **Thomas millington** these bookes folowinge, *Saluo Jure cuiuscunque*

viz

. . . . . .

The first and *Second parte of HENRY the VJt*
ij bookes xij^{d}

A booke called *TITUS and ANDRONICUS* vj^{d}

Entred by warrant vnder master **Setons** hand

11° Auguſtj [1602]

William Cotton Entred for his Copie vnder thandes of master JACKSON and master **waterson** warden A booke called *'the lyfe and Deathe of the Lord CROMWELL' / as yt was lately Acted by the Lord Chamberleyn his servantes* vj^{d}

8 maij [1605]

Simon Stafford Entred for his Copie vnder thandes of the Wardens A booke called *'the Tragecall historie of kinge LEIR and his Three Daughters &c.' As it was latelie Acted* vj^{d}

John Wright / Entred for his Copie by assignement from **Simon Stafford** and by consent of Master **Leake,** *The Tragicall history of kinge LEIRE and his Three Daughters* / PROVIDED that **Simon Stafford** shall haue the printinge of this booke / / vj^{d}

12 Junij [1605]

Nathaniel Butter Entred for his copie vnder thandes of master HARTWELL / and master **norton** warden A booke called *Twoo vnnaturall Murthers. the one practised by master COVERLEY a Yorkshire gent vppon his wife and happened on his children the 23 of Aprilis 1605 /. The other practised by Mistress BROWNE and performed by her servant vpon her husband who in lent last were executed at Berry in Suffolk* vj^{d}

Tertio Julij [1605]

Thomas Pavyer Entred for his Copie vnder the handes of the wardens *A ballad of Lamentable Murther Donne in Yorkeshire by a gent vppon 2 of his owne Children sore woundinge his Wyfe and Nurse* vj^{d}

24 Auguſtj [1605]

Nathanael Butter Entred for his Copie vnder the hand of Master **ffeild** *The Araignement Condempnacon and Execucon of Master CAVERLY at Yorke in Auguste 1605* vjd

12 November. / [1606]

Clement knighte. Entered for his Copie vnder thandes of master HARTWELL and bothe the wardens A booke called *Wylie beguilde. &c* vjd /

22. Januarij [1606/7]

Master Linge Entred for his copies by direccon of A Court and with consent of Master **Burby** vnder his handwrytinge These. iij copies.

viz.

ROMEO and JULIETT.
Loues Labour Loste.
The taminge of A Shrewe xviijd R

6 Auguſti [1607]

George Elde Entred for his copie vnder thandes of Sir GEORGE BUCKE knight and the wardens a book called *the comedie of 'the Puritan Widowe'* vjd

22. Oktobris. [1607]

Arthur Johnson. Entred for his copie vnder thandes of Sir GEORGE BUCK knight. and Thwardens. A Plaie called *the Merry Devill of Edmonton* vjd

19. Novembris [1607]

John Smythick Entred for his copies vnder thandes of the wardens. these bookes followinge Whiche dyd belonge to **Nicholas Lynge**

viz.

. . . . . .

9 *The taminge of A Shrewe* vjd

. . . . . .

/ / / 5to Aprilis / / [1608]

Joseph Hunt
Thomas Archor Entred for their copie. Vnder the hand of master **Seton** Warden a booke called. *the lyfe and deathe of the merry Devill of Edmonton with the pleasant prankes of SMUGGE the Smythe. Sir JOHN. and myne Hoste of the 'George' about their stealynge of Venson.* by T. B. vjd

2do die maij [1608]

Master Pavyer Entered for his Copie vnder the handes of master WILSON and master Warden **Seton** A booke Called *A Yorkshire Tragedy* written by WYLLIAM SHAKESPERE vjd

20 maij [1608]

Edward Blount. Entred for his copie vnder thandes of Sir GEORGE BUCK knight and Master Warden **Seton** A booke called. *The booke of PERICLES prynce of Tyre* vjd

16. Octobris [1609]

Master Wolby Assigned over vnto hym by mistres **Burby** in full Court holden this daye and with the consent of the master wardens and Assistentes here present in Court All her right in these copies folowinge vnder this condycon that yf there shalbe found any indirekt Dealinge herein by any of the parties to the same Then these copies to be at the disposicon of the Company and this entrance to be void xixs

viz in /

. . . . . .

26. pynner of Wakefeild
27. EDWARD the THIRD

. . . . . .

16to Decembris [1611]

John Browne. Entred for his Copyes by assignement from **william Jones** and vnder master warden **Lownes** his hand, one booke called, *the Arte of Payntinge, drawinge, and lymninge*, donne by HENRY PECHAM Master of Artes, and one other booke called, *the lyfe and death of the Lord CROMWELL*, by W: S. xijd /.

16° ffebruarij 1616 [1617]

Master Barrett — Assigned ouer vnto him by master **Leake** and by order of a full Courte all theis Copies followinge xiiij^{s}. /

. . . . . .

Idem — Allowed vnto him also by the same Court all the Copies that belonged to master **Cotton** *viz^{t}*

. . . . . .

Life and death of lord CROMWELL

. . . . . .

2° Martij 1617 [1618]

Master Snodham — Assigned ouer vnto him by master **Welbey** with Consente of the master and wardens all his Right in theis Copies followinge xxj^{s}

viz^{t}

. . . . . .

Pinder of Wakefield play

. . . . . .

EDWARD the 3^{d} the play

. . . . . .

17 Septembris 1618

John Wright — Assigned ouer vnto him by Mistris **Sara Jones** widowe late wife of **william Jones** Deceased and by Direction from Master warden **Adames** by a note vnder his hand theis two bookes following xij^{d}

viz^{t}

. . . . . .

The Comedy Called *MUCEDORUS*

Regiſter D.

8 Nouembris 1623

Master **Blounte** **Isaak Jaggard.** Entred for their Copie vnder the hands of Master Doctor WORRALL and Master **Cole** warden Master WILLIAM SHAKSPEERs *Comedyes Histories, and Tragedyes* soe manie of the said Copies as are not formerly entred to other men. *vizt.* vij^{s}

COMEDYES.
The Tempest
The two gentlemen of Verona
Measure for Measure
The Comedy of Errors
As you like it
All's well that ends well
Twelfe night
The winters tale

HISTORIES
The thirde parte of HENRY ye SIXT
HENRY the EIGHT

TRAGEDIES.
CORIOLANUS
TIMON of Athens
JULIUS CÆSAR
MACKBETH
ANTHONIE and CLEOPATRA
CYMBELINE

21° Junij 1624

Francis Faulkner Assigned ouer to him by **Arthur Johnson** and order from Master **Cole** warden all his estate in the 2 bookes following xij^{d}

vizt

The merry divell of Edmonton

. . . . . .

29 Junij 1624.

master **Aldee.** Assigned ouer to him all the estate of mistris **White** in the Copies herevnder menconed by Consent of a Court xs /

. . . . . .

ARDEN of Feuersham

. . . . . .

LEIRE and his daughters.

. . . . . .

23o ffebruarij 1625 [1626]

Master **Stansby** Assigned ouer vnto him by vertue of a note vnder the hand of Mistris **Snodham** shewed vnto a Court holden this Daye all her estate in the said Copies following *vizt*./ xxxs

. . . . . .

More to Master **Stansby** *Pinder of Wakefeild,* playe

. . . . . .

EDWARD the THIRD the play

. . . . . .

3o Aprilis. 1626 Regni Regis Caroli Secundo.

Master **Parker.** Assigned ouer vnto him by mistris **Barrett** and by Consent of a Court holden this day all her estate right title and Interest in the Copies following xvs./

vizt.

. . . . . .

Adhuc Master **Parker** *Life and Death of lord CROMWELL*

. . . . . .

4o Augusti 1626

Edward Brewster Assigned ouer vnto them by Mistris **Pavier** and Consent of a **Robert Birde.** full Court of Assistantes all the estate right title and Interest which Master **Thomas Pavier** her late husband had in the Copies here after mencioned xxviijs./

vizt

. . . . . .

More to **Edward Brewster** **Robert Birde.** Master **Paviers** right in SHAKESPEREs *plaies* or any of them

. . . . . .

Sir JOHN OLD CASTLE a play

. . . . . .

12° Octobris 1629

Thomas Knight: Assigned ouer vnto him by Master **Clement Knight** and Consent of both the wardens vnder their handes all his Estate Right title and Interest in the Copies hereafter meconed vij^{s} /

vizt

. . . . . .

Wilie begu'led

. . . . . .

8° Nouembris 1630 /

Richard Cotes. Assigned ouer vnto him by master **Bird** and Consent of a full Court holden this day All his estate right and interest in the Copies hereafter menconed iiij^{s}.

. . . . . .

Sir JOHN OLDCASTLE

. . . . . .

YORKE and LANCASTER

. . . . . .

Yorkeshire Tragedie

10 ffebruarij 1630 [1631]

Hugh Perrey Assigned ouer vnto him by **Thomas Archer** all his estate in the Copies following ij^{s}

vizt

. . . . . .

SMUGes Jestes

. . . . . .

vide page 310. [Gemeint ist Eintrag vom 7. April 1635.]

8° Aprilis [1634]

Master John Waterson — Entred for his Copy vnder the hands of Sir HENRY HERBERT and master **Aspley** warden a TragiComedy called *the two noble kinsmen* by JOHN FFLETCHER and WILLIAM SHAKESPEARE vjd

7° Aprilis 1635

ffrancis Coles. — Assigned ouer vnto him by vertue of a note vnder the hand and seale of **Hugh Perry** and subscribed by Master **Purfoot** Warden all his estate Right Title and Interest in these two Copies xijd. *(vizt)*

. . . . . .

SMUGs Jests with *ye Life and death of ye merry diuell of Edmondton &c*

8°. Martij 1635 [1636]

Master. Alchorne. — Assigned ouer vnto him by vertue of a Noate vnder the hand and seale of **Thomas knight** and subscribed by both the wardens and with Consent of a full Court. all the estate right Title and Interest which the said **Thomas Knight** hath to all and euery the Copies herevnder named *saluo Jure cuiuscunque* vijs vjd. *(vizt.)*

. . . . . .

Wyly beguyly

. . . . . .

4°. Septembris predicto 1638.

Master Haviland and John Wright — Assigned ouer vnto them by vertue of a Noate vnder the hand and seale of Master **Parker** and subscribed by Master **Mead** warden All the Estate Right Title and Interest which the said Master **Parker** hath in these Copies and partes of Copies following *(vizt.) Saluo Jure cuiuscunque* xxxvs

. . . . . .

Master Haviland and John Wright. — *Life and Death of Lord CROMWELL*

. . . . . .

4°. Martij 1638. [1639]

. . . . . .

eodem die

Master **Bishop.** Assigned over vnto him by vertue of a deed of bargaine and sale vnder the hand and seale of **William Stansby** lately deceased and alsoe by vertue of a note vnder the hande and seale of **Elizabeth Stansby** the widdow of the said **William** these Copies and partes of Copies following which were the Copies of the said **william.** *saluo Jure cuiuscunque* xxviij^{s}. vj^{d}.

. . . . . .

More to Master **Bishop.** *Pindar of Wakefeild.* a play.

. . . . . .

EDWARD the THIRD the play.

. . . . . .

23°. Martij 1638. [1639]

. . . . . .

eodem die

Thomas Knight Reassigned vnto him by vertue of a note vnder the hand and seale of Master **Aichorne** and subscribed by Master **Rothwell** warden All the estate right title and interest which the said Master **Aichorne** hath in these Copies following The which did formerly belong vnto the said Master **Aichorne** the 8th of March 1635. *saluo Jure cuiuscunque* vij^{s}. vj^{d}.

. . . . . .

Wyly beguyly.

. . . . . .

22°. Aprilis 1640.

Master **Oulton.** Entred for his Copies by order of a full Court holden the day of Anno Domini All these Copies following which lately did belong to Mistris **Aldee** his mother in Law deceased *saluo Jure cuiuscunque* x^{s}. vj^{d}

. . . . . .

LEAR and his 3. daughters.

. . . . . .

1912